Jaime E. Costa Carlos Scavino

POR AMOR AL CINE

Historia de Cine Universitario del Uruguay

DECLARADO POR EL PODER EJECUTIVO
PATRIMONIO CULTURAL DE INTERÉS NACIONAL

60 AÑOS

1949 - 2009

Jaime E. Costa (Melo, Cerro Largo, 1942) se vinculó a Cine Universitario en 1964 y colaboró como directivo y encargado del Departamento de Publicaciones entre 1969 y 1975. Actualmente es socio honorario. Ha desarrollado una extensa carrera como crítico cinematográfico desde 1977 en Cinemateca Revista, Radiocolor Panamericana, los diarios Últimas Noticias, Lea, El Día, El Observador, El País Cultural y en este momento en el semanario Búsqueda. Es autor de los libros "La comedia musical" (1985) y "El cine tal cual era: recuerdos desde la butaca" (2008).

Jaime E. Costa **Carlos Scavino**

POR AMOR AL CINE

Historia de Cine Universitario del Uruguay

Editor:
Ricardo Romero Curbelo

Diseño de Tapa: **Nelson Silvera**
Diagramación: **Nelson Silvera**

Se termino de imprimir en el mes de Noviembre de 2009
en Taller Grafico **Impresos Flograf**

Montevideo - Uruguay
DEPOSITO LEGAL Nº 352189
ISBN 978-9[illegible]

A la memoria de Jaime Francisco Botet,
Directivo fundador y trabajador incansable

CONSEJO DIRECTIVO ACTUAL:

Dra. Leopoldina Nóvoa,
Sr. Arístides Pisano,
Sr. Guillermo Cresci
(Directores Ejecutivos);

Sr. Enrique Gorfain
(Tesorero);

Sr. Osvaldo Rodríguez
(Biblotecario y Enc. Archivo);

Dra. Juana Toscanini,
Sr. Ricardo Romero Curbelo,
Sr. Carlos Iglesias
(Consejeros),

Delegado de la Universidad:
Prof. Eduardo Méndez.

Capítulo I:

LOS COMIENZOS

Hacia 1945, a iniciativa de Nelson Nicoliello, un grupo de estudiantes de Derecho forma el Departamento Cinematográfico de Teatro Universitario del Uruguay. Era un momento muy especial del país, porque había terminado la II Guerra Mundial, se entraba en una etapa de prosperidad económica, el teatro independiente estaba creciendo a la par que la famosa generación del 45, que comenzaba a dar sus primeros frutos en todo el panorama cultural. Época fermental donde también se creó la Comedia Nacional (1947) y poco después la Escuela Municipal de Arte Dramático, la idea de aquellos jóvenes entusiastas era nada menos que hacer películas, o más ambiciosamente, orientar la actividad hacia el cine amateur con la vista puesta en la creación de una cinematografía nacional.

Además de Nicoliello formaban parte del grupo inicial Pablo Fossati, José Estévez Paulós, Manfredo Cikato, Gastón Blanco Pongibove, Alfredo Castro Navarro, Walther Dassori Barthet, Jaime Francisco Botet y Ramón Díaz. Las primeras reuniones se realizaron en el local del

Centro de Estudiantes de Derecho, en la calle Colonia entre Eduardo Acevedo y Tristán Narvaja, típica casona antigua con amplias habitaciones, patios y claraboya. La vinculación con Teatro Universitario era mínima, ya que ambas entidades funcionaban en forma independiente. Claro que la tarea de hacer películas no era fácil, lo que se comprobó al planificar **El escarabajo de oro** sobre cuento de Edgar Allan Poe. Según Manfredo Cikato *"era un disparate. Ramón Díaz actuaba. Gastón Blanco era un esclavo negro. No salió nada"*. La dirección corría por cuenta de Nicoliello, el principal intérprete era Héctor Hugo Barbagelata (que tuvo una larga trayectoria como actor y director de Teatro Universitario) y también figuraba Manuel Abella, de Teatro Universitario.

La parte técnica se encomendó a Alfredo Castro Navarro, quien recuerda que *"uno de los más importantes escollos en la filmación de* ***El escarabajo de oro*** *derivaba del régimen de importaciones imperante en 1945. La guerra había terminado en el mes de mayo, pero durante el conflicto bélico las importaciones se habían visto drásticamente limitadas, y el material fotocinematográfico había sido severamente afectado, en especial el insumo más importante y costoso del cine amateur: la película reversible blanco y negro de 16 mm. Este material, mediante un proceso de revelado también especial, permite obtener directamente un positivo a partir del film impresionado en la cámara filmadora, a la vez que obtener imágenes de notable luminosidad con hermosos negros y grises, límpido contraste y gran nitidez. Fue el utilizado por el cine amateur e incluso por los canales de televisión en*

sus noticieros hasta la aparición del videotape. Se vendía con el costo del revelado incluido, que se realizaba dos veces por semana en el laboratorio de Kodak Uruguaya sito en la calle Colonia 1222".

El escarabajo de oro comenzó a filmarse con película Kodak vencida que rendía imágenes aceptables aunque no óptimas. Cuando posteriormente se consiguió algo de material fresco, y ello abonándolo a un precio elevadísimo, la diferencia entre las imágenes obtenidas con ambos materiales, uno reversible y otro negativo, era bastante notoria. Sorteada esta etapa, venían los problemas de montaje, sonorización, etc., todo lo cual convertía la tarea de hacer cine en algo caro y en una inversión irrecuperable, mucho más si se tiene en cuenta que se trabajaba sólo con el original reversible, único, pues en esa época en el país no se podían hacer copias.

Pero nada podía amilanar a jóvenes de 20 y pocos años, salvo la constatación de que no estaban preparados para esa tarea. Las dificultades se presentaban como cada vez mayores, pero una de las menos importantes era la que concernía al elenco, porque no se contrataron actores sino que ellos mismos enfrentaron las cámaras. Cuando Gastón Blanco no pudo asistir por razones familiares a una sesión de rodaje debió ser sustituido, por lo que Walther Dassori, integrante del equipo técnico, se ofreció a traer a un joven muy parecido a Blanco que trabajaba en su oficina de trámites comerciales. Había que embetunarle la cara para que hiciera de negro, según el maquillaje creado por Nicoliello, pero al muchacho no le entusiasmó la experiencia y se

negó a volver la segunda vez que Blanco faltó al rodaje.

Los exteriores se filmaban en el Parque Nacional de Carrasco y en Playa Pascual. En el primer caso, lo que correspondía al interior de una especie de cobertizo de herramientas se improvisó en un escenario armado dentro de la oficina de Dassori. Cuando éste tuvo necesidad de atravesar el "set" para eliminar un documento que creía sería captado por la cámara, logró eludir de primera la cantidad de focos y cables esparcidos por todas partes, pero al segundo paso tropezó, se enredó con los cables, cayó encima de unas cajas y tiró al suelo luces, trípode y cámara, provocando un cortocircuito que dejó sin energía eléctrica a dos de los tres pisos del inmueble. Si la escena se hubiese filmado hubiese sido un clásico momento de *slapstick*, pero lo único que hizo fue demostrar la calidad amateur de la producción, que nunca llegó a culminarse ni exhibirse.

Los antecedentes de esta aventura deben buscarse en un paseo que realizaron en su adolescencia a los arenales de Parque del Plata Alfredo Castro Navarro y Ramón Díaz con el grupo de preparatorios de Abogacía. Allí rodaron una elemental película de aficionados llamada **Aventura en el desierto**, con actores vestidos con trajes y turbantes árabes y como protagonista una compañera que fotografiaba muy bien. Los créditos, emulando a Hollywood, proclamaban que el director era "Ramon Days" y la fotografía corría por cuenta de "Alfred von Karsten". Quienes vieron la película (que aún existe) dicen que el resultado era técnicamente correcto aunque con defectos propios de principiantes. Otra experiencia fue liderada por Nicoliello y consistía en fragmentos de **La farsa del licenciado**

Pathelin, estableciendo la exposición de película "a ojímetro", sin instrumentos. Luego, al incorporarse al equipo Castro Navarro, ya se pudo contar con un fotómetro.

El fracaso de **El escarabajo de oro** no descorazonó al grupo, quien consideró la posibilidad de realizar un documental sobre la vida en un "pueblo de ratas", acompañando a una de las misiones pedagógicas que recorrían el país, pero luego se comprobó que el tal pueblo no era precisamente "de ratas" y se abandonó el plan. La forma de financiar todas estas experiencias fílmicas era a través de la exhibición de películas como **La gran ilusión** de Jean Renoir, **El muelle de las brumas** de Marcel Carné, **Un pacto con el diablo** *(The Devil and Daniel Webster)* de William Dieterle y **Conciencias muertas** *(The Ox-Bow Incident)* de William A. Wellman, con entrada paga en el cine Monumental de la calle Constituyente casi Minas. Las funciones se anunciaban como "Espectáculo de cine arte organizado por el Departamento Cinematográfico de Teatro Universitario". A su vez, se desarrollaba una obra cultural llevando cine a escuelas, reformatorios y hospicios.

Los muchachos eran todos autodidactas, ya que a excepción de "Cine Radio Actualidad" no había revistas de cine que informaran otra cosa que la vida de las estrellas de Hollywood, como "Cinelandia" y "Cine Mundial", pero la crítica seria de películas era una excepción. Los llamados "fanáticos de cine" eran capaces empero de citar de memoria la ficha técnica de las películas. Jaime Francisco Botet comentaba que *"en las primeras reuniones del Centro de Estudiantes de Derecho, Gastón Blanco y yo teníamos una tendencia casi filatélica a mencionar un director*

y recitar el título de todas sus obras. Lo mismo hacíamos con los fotógrafos". En palabras de Castro Navarro, *"a mí me fastidia ver cualquier película sin créditos. Además, antes era mucho más fácil conocer quiénes aparecían acreditados porque cada estudio tenía su equipo técnico que prácticamente no cambiaba. Los de las películas clase A eran unos y los de la B otros".*

De todos modos, había cosas que no sabían. Según Botet *"un día Blanco quedó mudo cuando Castro Navarro, que es una enciclopedia de datos técnicos, le dijo algo que desconocíamos: lo qué significaba 'A.S.C.'. Hay que tener en cuenta que nuestra formación inicial tenía entonces como base los datos memoriosos y no los análisis profundos que más adelante darían lugar a lo que se denominó estética del cine. Durante esa época, en la revista 'Cine Radio Actualidad', cuando se escribía sobre una película, se incluía siempre la ficha técnica completa, y cuando era americana junto al nombre del fotógrafo aparecían las iniciales 'A.S.C.' y no teníamos ni idea de lo que significaban".* Aclara Castro Navarro que *"un día, paseando por Buenos Aires con un amigo, nos encontramos con una librería donde había una revista de cine, 'American Cinematographer', y allí vimos de dónde venían aquellas letras: American Society of Cinematographers"* (el sindicato de los operadores de cine). Dice Botet que *"desde ese momento, Blanco decidió leer más revistas de cine y ponerse al día. Este grupo de estudiantes tenía esa afición por el dato, por saber quién trabajaba en cada película. Por ejemplo, si había una película del oeste y aparecían siete personas acodadas en el mostrador del bar, las identificábamos a todas*

porque en realidad se trataba de actores de reparto que estaban contratados por el estudio para todas las películas, pero actualmente eso ya no es así. El origen de la creación de este grupo estaba en el interés por los datos que tenían unos y el deseo de filmar que tenían otros".

A partir de 1946 comienza la filmación de **La huida,** un mediometraje argumental de 30 minutos con un nivel técnico más exigente (y más logrado), en el que colaboran Castro Navarro, Dassori Miguel Castro y Estévez Paulós. Cuenta Castro Navarro que *"los técnicos del laboratorio Kodak pegaban el material a revelar en carretes de 1.600 pies, ajustaban las temperaturas de los baños reveladores, y cuando ponían en marcha la máquina ellos comenzaban a cargarse de alcohol y la máquina continuaba revelando sola, sin control de ninguna especie. Como resultado de las variaciones en la temperatura del revelado, que era crítica, los rollos salían a veces completamente negros, otras completamente blancos y algunas veces, por azar, salían bien. El problema se solucionó enviando el material a revelar en Buenos Aires".*

En cuanto a los detalles de la filmación de **La huida** vale la pena apuntar algunos datos peculiares. En las secuencias iniciales el personaje huye en ferrocarril, y por gestión realizada ante la gerencia de la empresa se consiguió que un tren circulara por la playa de maniobras, sólo para la película, a los efectos de poder realizar las tomas correspondientes. Posteriormente, la acción se desarrolla en un rancho ubicado en el campo. Los exteriores fueron filmados en las inmediaciones de la ciudad de Canelones, pero el interior se hizo en el garaje de la casa de Alfredo

Castro, donde al efecto se aplicó barro del jardín a dos paredes, construyéndose una pared falsa. *"Para simular el quinchado del techo, un entusiasta equipo se trasladó a las otoñales aguas del arroyo Carrasco para cortar juncos que luego servirían (atados con hilos) para simular la paja del techo. Las amplias puertas del garaje se abrían de par en par y así durante la noche hasta altas horas de la madrugada se podía obtener el efecto de iluminación de velas mediante el uso de lámparas* photoflood", recuerda Castro Navarro.

Gracias a la intervención de Justino Zavala Muniz se consiguió rodar en el escenario del Teatro Solís el episodio de un sueño que tenía lugar en ese rancho. La secuencia fue revelada en negativo inspirándose en una escena similar de **Rejas humanas** *(Blind Alley,* 1939, de Charles Vidor) que Castro Navarro recordaba. Asimismo, para lograr el efecto nocturno de exteriores, se utilizó el correspondiente filtro rojo. *"Para la sonorización se recurrió a dos reputados técnicos del medio radial, Jorge Escardó y Carlos Beisso, creadores del 'Teatro de la Imaginación' de radio El Espectador. La primera grabación se realizó con grabadores de alambre, lo último en aquella época, con grandes problemas de sincronización que se obviaban recurriendo al equipo original de proyección y grabación".*

Durante los próximos tres años, la actividad del grupo queda reducida prácticamente a la tarea de terminar el film y lograr estrenarlo. En agosto de 1949, Teatro Universitario y Cine Universitario resuelven separarse y funcionar en forma autónoma. En noviembre, el núcleo directivo

había quedado reducido a Botet, Dassori, Castro Navarro y Estévez Paulós, utilizando como lugares de trabajo el despacho que el padre de Botet, que era ingeniero, tenía en el Palacio Salvo, piso 7, escritorio 10, y la oficina de la gestoría del padre de Dassori, la Defensa Minorista, en Colonia 1359 y Ejido. Fue entonces cuando una circunstancia fortuita –la búsqueda de un film adecuado para iniciar la actividad cineclubista de exhibiciones- determina que se decida reorganizar la estructura de Cine Universitario, ampliándola y constituyéndose en forma similar a los cine-clubes originados en Europa y que luego alcanzaron vasta difusión mundial: en Montevideo se había fundado en 1948 Cine Club del Uruguay, tercero de esos intentos en el país.

Cuenta Botet que *"como hacía falta dinero para terminar* ***La huida****, Dassori y yo salimos a recorrer distribuidoras de cine buscando una película para hacer una función a beneficio. En la Ciudad Vieja nos encontramos con una, que en ese momento iniciaba sus actividades y se llamaba Discina, pero como ya había otra empresa con el mismo nombre, le pusieron Discifilm. Al frente de la misma estaba un marino francés, Pierre Tremellat, y un joven uruguayo, Eduardo Colominas. El señor Tremellat, que conocía los cineclubes por los que había en Francia, prometió conseguirnos una película para preestrenar y nos mostró una lista de la cual elegí* ***Lumière d'été****, de Jean Grémillon, un título de gran prestigio intelectual que vino directamente de origen en 16 mm. Es entonces cuando se lanza con gran publicidad la función del 28 de diciembre de 1949, día del 54° aniver-*

sario de la primera función de los hermanos Lumière. La gente respondió muy bien, se agotaron las entradas que eran unas 400 y se exhibió en la sala del Centro Gallego, en la calle San José 870, y que contaba con platea y tertulia. Se trataba de una película muy hablada, estaba en francés y no tenía subtítulos. Se exhibió con un solo proyector de 16 mm y en el intervalo obligado para cambiar de rollo la gente salía en bandadas". El programa se completó con **La rose et le réséda**, sobre un poema de Luis Aragón –que fue, cronológicamente, el primer film exhibido por Cine Universitario-, **La revolution** (1948) y sinopsis de **La huida,** confeccionada por Alfredo Castro en base a fragmentos, que continuaba en fase de posproducción.

Capítulo II:

LA INDEPENDENCIA

El programa impreso de la función inaugural del Centro Gallego anuncia como actividad de Cine Universitario: Filmación, Publicaciones, Exhibiciones (un gran ciclo para 1950), exhorta a asociarse (un peso la cuota mensual) lo que permitiría asistir libremente a las exhibiciones de 1950, e indica como lugar para hacerlo el Esc. 10, piso 7 del Palacio Salvo. La primera persona en concurrir a registrar su afiliación en ese lugar fue el Sr. Jorge Pignataro Calero, luego un conocido crítico teatral de nuestro medio. Manfredo Cikato recuerda muy bien el día de la inauguración porque lo llamaron para que ayudara a preparar la función del Centro Gallego y justo el día anterior se había recibido de abogado. El primer Consejo Administrativo fue integrado por Dassori, Botet, Castro Navarro, Cikato, Estévez Paulós, Ramón Díaz y Raoul Benavides. Como el año anterior se había creado Cine Club del Uruguay, uno de sus fundadores, Eugenio Hintz, llamó a Dassori y le dijo: *"¿Así que van a hacer un cine club?". "No. Es para*

obtener dinero para terminar ***La huida****"*, fue la evasiva respuesta. Pero lo cierto era que en ese preciso momento se estaba redactando el primer programa y lo que se anunciaba era exactamente igual a un cineclub. Hasta ese entonces, se habían realizado funciones esporádicas (dos al mes, como promedio) en el Centro Gallego y en el Paraninfo de la Universidad, pero ahora se comenzaba a seleccionar películas con criterio más afinado, más coherente, en base a ciclos y de acuerdo al estilo de los cineclubes europeos.

Según Cikato, *"la relación con Cine Club era horrible, de competencia. Ellos tenían un nivel intelectual en la Directiva muy superior al nuestro, poseían conocimientos más completos de cine, mientras que el nuestro era superficial, no pasaba del gusto por el cine, pero no era especializado. Allá estaban (Eduardo) Alvariza, (Eugenio) Hintz, (Alberto) Mántaras, (Antonio) Grompone, los hermanos (Jorge y Julio) de Arteaga y (José Carlos) Álvarez Olloniego. Teníamos fricciones permanentes y siempre nos consideraron de segunda"*. El Dr. Cikato fue tesorero en los comienzos, fundador y directivo hasta 1955, en que se retiró a sus actividades privadas. La rivalidad a la que alude fue real, aunque "no beligerante", como acota. *"La conexión con la Universidad era más que nada de nombre, aunque había en Directiva un delegado de la Universidad, pero no pasaba de ahí, salvo un beneficio muy bueno que conseguimos que era en la correspondencia, con un sello que se usaba para obtener el franqueo gratis"*.

La existencia de Cine Club y de Cine Arte del Sodre

exigía de los directivos una propuesta que hiciera de Cine Universitario algo que resultara más atractivo, si no mejor. Se hizo un programa más elaborado y se trató de establecer vínculos con el exterior para acceder a catálogos de películas con vistas a su adquisición. Se decidió comprar en Francia la obra de Jean Vigo, **Zéro de conduite, Taris** y **L'Atalante**, para lo cual toda la Directiva suscribió, a título personal, un vale de 500 pesos. Esa gente amaba verdaderamente el cine. Pero el material conseguido no era suficiente y se consultó un *Blue Book* de 16 mm que contenía títulos interesantes para el criterio cineclubista (exhibir material no comercial y preferentemente no visto en el país). Comenta Botet que *"allí apareció **Macbeth** de David Bradley, un americano que siendo estudiante universitario había hecho mucho ruido al ser elogiado en revistas especializadas y haber alcanzado cierto prestigio por filmar adaptaciones de obras de Shakespeare de manera muy ingeniosa. En ese índice figuraba esa película sin nombrar a su director y enviamos una carta a la empresa preguntando si efectivamente era la de Bradley y si era posible contactarlo. A la semana llegó una carta que comenzaba 'Dear Jaime' (Botet). Era de Bradley y de mano propia"*.

El film llegó en condición de préstamo y la relación con Bradley continuó más adelante cuando Manfredo Cikato trajo **Julio César** bajo el brazo: *"Era una película universitaria y por correspondencia con el director logramos que la prestara para exhibirla en Cine Universitario. La traje yo, que trabajaba en el gobierno e hice un viaje a*

Nueva York en 1954 en misión oficial, hablé por teléfono a California, me la mandaron y la traje. Hablé directamente con Bradley. No era una maravilla, era muy elemental...". Como la MGM había hecho una versión de la misma obra y la estrenó por esa fecha, la película amateur de Bradley (con Charlton Heston como Marco Antonio) era una buena manera de compararlas, y por cierto, una tarea muy cineclubista. Los pases no profesionales (16 mm, 9,5 mm, 8 mm) permitían la adquisición de películas clásicas o de títulos que no se exhibían en cines comerciales. En el "pase francés" (Pathé Baby) de 9,5 mm se adquirieron **La montaña sagrada** de A. Franck, **La luz azul** de Leni Riefenstahl, **Espías** de Fritz Lang y una versión condensada de **Chantaje** de Alfred Hitchcock. Todos esos títulos permitieron establecer las bases de una filmoteca de Cine Universitario, que luego dio lugar a la creación de la Cinemateca Uruguaya (1952).

La temporada oficial de 1950 comenzó el 5 de mayo en el Centro Gallego con la proyección en 16 mm e intertítulos en inglés del clásico de Eisenstein **El acorazado Potemkin**. El Centro Gallego tenía la cabina en un costado lateral de la tertulia y en esa misma función se proyectó una sinopsis de **La huida**. Al comenzar el film soviético, Dassori debía traducir los intertítulos a través de un micrófono ubicado en la cabina desde donde no se alcanzaba a ver la pantalla porque el cable era demasiado corto. Alguien junto a él le avisaba el momento en que debía leer golpeándole la espalda. Al final de la película, en el momento en que toda la flota está esperando y el barco

sublevado comienza a avanzar, en la pantalla aparecían los títulos en números: ¼, ½, etc. Al sentir el golpe en la espalda, Dassori leyó "un cuarto, un medio", provocando una carcajada general en la sala. Esos accidentes eran muy comunes y obedecían a la improvisación, algo que sabía muy bien Dassori porque ya le había ocurrido con **Zero de conduite**, que era sonora, hablada en francés y con algunos títulos intercalados a manera de capítulos. Los diálogos no se tradujeron, pero de pronto aperece en la pantalla "Complot d'enfants" y se escucha la voz del locutor: *"Voy a leer en voz alta: complot de niños"*. Un gran aplauso coronó lo único que logró traducirse de toda la película.

Entre los accidentes de la primera función del Centro Gallego hay que contabilizar la irrupción de un celoso funcionario de Espectáculos Públicos de la IMM aduciendo que Cine Universitario iba a dar películas en salas equipadas "con proyectores que cuestan dos vintenes y dos cobres", haciéndole la competencia a las salas comerciales que invertían mucho dinero. No quería entender que lo que se exhibía allí no era lo mismo que en las salas comerciales, pero la verdad era que el Centro Gallego no tenía habilitación municipal para exhibir películas. Pero no era la única que se utilizaba a tales efectos: para exhibir material en pase de 35 mm, en 1950 se daban dos funciones nocturnas para socios y público general en el cine Ópera (Jackson casi Guaná), y los domingos por la mañana en el Grand Splendid (18 de Julio entre Yi y Cuareim) y en el París (18 de Julio esq. Magallanes) solamente para socios. Y una buena fuente de ingresos eran los preestrenos, tarea

en la que tuvo actuación decisiva Homero Alsina Thevenet, nombre de prestigio entre los distribuidores. Con **Amore**, de Roberto Rossellini, exhibida en forma conjunta con Cine Club, comienza esta modalidad de exhibir en forma adelantada algún título de calidad que a los propios distribuidores les interesaba promocionar. En 1950 se realizó un total de 21 funciones, se editaba un boletín mensual con la programación, se entregaba un programa impreso en cada función con información y críticas... y se estrenó finalmente **La huida.**

Capítulo III:

HACIA LA CONSOLIDACIÓN

Para 1951 el número de funciones más que se duplicó (53), se comenzaron a utilizar los cines Ambassador (Julio H. y Obes casi 18 de Julio), Colonial (18 de Julio casi Andes) y París los domingos de mañana, además del Paraninfo de la Universidad. Todas las funciones eran exclusivas para socios, a los que se cuidaba enviándoles por correo (recordar que el franqueo era gratuito) un comunicado mensual hecho a mimeógrafo con detalle de la programación, ilustrado con una caricatura de Hermenegildo Sábat. Los redactores eran Gastón Blanco, Dassori y Jaime Fco. Botet.

El 17 de enero se realiza un espectáculo en colaboración con la Cinemateca Argentina, con el estreno en el Paraninfo de los célebres films de vanguardia **Un perro andaluz** de Buñuel y Dalí y **Fièvre** de Louis Delluc. A los efectos viene el director del Club Gente de Cine de Buenos Aires, Rolando Fustiñana (Roland), señalando el comienzo de una estrecha relación entre las dos entidades e inau-

gurando una forma de turismo cinematográfico: una delegación del Club Gente de Cine, entre quienes se contaban el presentador televisivo Pipo Mancera y el actor y director Orestes Caviglia, llega a Montevideo a ver películas que no se exhibían en Buenos Aires porque estaban prohibidas. Una de las que más interesaba era **Los olvidados**, de Buñuel.

Comenzaron a editarse cuadernos bastante completos, como el que motivó la compra de **Tiempo en el sol**, una versión de **¡Que viva México!** de Eisenstein. También se compraron **El hijo del Sheik** con Valentino, **Siete años de mala suerte** de Max Linder, **El gran robo del tren** de Edwin S. Porter (pionera de la estructura expresiva del lenguaje cinematográfico), **El abanico de Lady Windermere** de Ernst Lubitsch, **La carreta** *(The Covered Wagon)* de James Cruze (exhibida en el Paraninfo con piano ejecutado por el Prof. Carlos Warren), se hizo una exhibición de **Napoleón** de Abel Gance, reconstruida en base a películas de 16 mm y 9,5 mm disponibles en Montevideo, y se presentó la película uruguaya **Pupila al viento**, de Enrico Gras y Danilo Trelles. Se preestrenó **Y se hizo justicia** de André Cayatte y el dibujo animado de la UPA **Gerald McBoing Boing**. También se presentó por primera vez en Montevideo **Louisiana Story** de Robert Flaherty y films canadienses experimentales de Norman McLaren. A su vez, se estrenó la obra completa de la realizadora independiente norteamericana de vanguardia Maya Deren, cuyos films se adquieren.

Entre las múltiples actividades programadas se destaca

la conferencia de Emir Rodríguez Monegal sobre "Novela y cine" y el primer concurso relámpago de filmación sobre el tema "Avenida 18 de Julio". Con sorpresivo éxito de convocatoria, se presentaron unos cuarenta concursantes a quienes se entregaba película y se les hacía una toma de identificación. El participante tenía que filmar su película en un día, sin montarla, y entregarla a Cine Universitario para el trabajo de revelado (que venía incluido). El concursante N° 31 que trabajó en 8 mm era Mariano Arana, el N° 9 Roberto Gardiol con su ayudante Rodolfo Tálice.

En junio se edita el Boletín N° 1 con una caricatura de Sábat sobre la inconfundible figura de Homero Alsina Thevenet y se comunica que "su misión será anunciar la programación, informar sobre todas las noticias de interés y especialmente las gestiones que cumple Cine Universitario en seguimiento de sus propósitos" y reafirma que "Cine Universitario es un club de cine y no un organismo creado sólo para brindar regularmente un conjunto de espectáculos especializados". Sobre un dibujo de Ulises Baroffio se detalla la programación de junio de 1951 compuesta por **La esperanza** (Sierra de Teruel, España, 1939) de André Malraux en el cine Colonial el domingo 10 a las 10 horas. El viernes 15 a las 19 y a las 21.30 en el Paraninfo de la Universidad un Festival Abel Gance presentado por la Cineteca Argentina incluye **La locura del Dr. Tube** (Francia, 1915), **La décima sinfonía** (Francia, 1918), **La rueda** (Francia, 1922), **Napoleón** (Francia, 1927) "El sitio de Tolón". El viernes 19 en los mismos horarios y

lugar se ofrecían **Entreacto** (Francia, 1924) de René Clair, y **Cero de conducta** (Francia, 1932) de Jean Vigo. El domingo 24 a las 10 horas en el cine París iba **Viñas de ira** (EE.UU., 1940) de John Ford.

Los socios llegan a 900, lo que obliga anunciar que "una vez colmadas las localidades no se permitirá el ingreso a sala". Al Consejo Administrativo se incorporan Gastón Blanco Pongibove, Walter Chappe Píriz, Gonzalo Villavedra y Julio Ponce de León, saliendo Ramón Díaz. El número de directivos queda compuesto permanentemente por diez socios activos, el presidente honorario era el rector de la Universidad y en el Consejo había un delegado de éste, encargado de coordinar la actividad entre ambas instituciones, algo que de hecho nunca se encaró orgánicamente.

Para 1952 se agrega el cine Capri en Maldonado 1387 para funciones los miércoles de noche. La actividad crece y las funciones aumentan a 59. Numerosos preestrenos convocan la atención: **Balada berlinesa** de R.A. Stemle, **Vivirás tu vida** *(The Men)* de Fred Zinnemann, **La tragedia de Macbeth** de Orson Welles, **Ultimátum** de John Boulting, **Sinfonía de una vida** de Hans Bertram, **Cronaca di un amore** de Michelangelo Antonioni y **Rasho Mon** de Akira Kurosawa. Asimismo, se adquieren en EE.UU. y se exhiben los films del realizador independiente James Broughton **Loony Tom** y **Mother's Day**. Una retrospectiva sobre cine italiano con films de Camerini, Blasetti y Walter Ruttman pretexta la edición de un folleto especial.

Ese mismo año vino el realizador argentino León

Klimovsky a dar una conferencia. Tal como cuenta Botet, *"tenía que elegir fragmentos de una película y fuimos a la distribuidora CENSA. Allí tenían un revisador para esa tarea, pero Klimovsky dijo que podía hacerlo solo y accionó la manivela de la rebobinadora con tal fuerza que la película voló por toda la habitación. Lo llevamos a almorzar y cuando terminamos dijo: '¿De qué quieren que hable esta noche?'. Ni siquiera había pensado lo que iba a decir, pero comentó que se iba a sentar un rato a pensar y después habló (sin problemas)"*.

Film. En el mes de marzo se funda la ahora célebre revista "Film", que se anuncia como mensual. Se decidió proponerle la dirección a Homero Alsina Thevenet que había cesado como crítico de "Marcha" por desacuerdos puntuales con Carlos Quijano. Alsina aceptó (era un trabajo rentado) pero con la condición de que se editara junto con Cine Club. Según Botet *"nosotros quedamos muy contentos cuando Cine Club no aceptó. Yo figuraba como director porque se decidió que debía codirigirla un directivo de Cine Universitario, pero la revista era de Alsina"*. En esa misma época (mayo/junio) se alquila un local como sede social en Colonia 1176 con oficina, biblioteca, lugar de trabajo y pequeña cabina cinematográfica equipada con un proyector Pathé de 35 mm y un Bell & Howell Filmosound de 16 mm.

Como cuenta Cikato *"donde empezó a crecer todo fue en la sede de Colonia, aunque había que dar las películas en otras salas porque no teníamos lugar. Era todo muy*

chico. El que diseñaba todo el ambiente era el Arq. Walter Chappe Piriz, le quedó muy lindo. Él fue quien creó el icono característico del ojo que ha identificado siempre y sigue identificando a la institución. También diseñó después la revista 'Film' (a partir del Nº 4). La revista fue de Alsina fundamentalmente. La historia de que Alsina descubrió a Bergman no fue tan así, no fue él solo, había otros. Los primeros números de la revista los hicimos en la cocina de mi casa, el armado se hacía entre Alsina, Botet, yo, Chappe, había otros también. Pero la personalidad de Alsina era predominante. Ahí le ganamos la mano a Cine Club. Llegamos a editar como 2.000 ejemplares, si mal no recuerdo. Nadie ganaba un peso, ni tampoco poníamos nada. Era todo a impulso, no había ningún subsidio".

El Nº 1 de "Film" (que se agotó rápidamente, en una edición de mil ejemplares) tenía 24 páginas y en la primera ya tenía dos cosas importantes. Su *staff* permanente, con Alsina y Botet como directores, Cikato como administrador y redactor responsable más un Consejo de Redacción integrado por Jorge Ángel Arteaga, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori, Antonio Larreta, Julio L. Moreno, Julio Ponce de León, Hugo Rocha, Emir Rodríguez Monegal y Giselda Zani. Y su "declaración de principios" en un editorial que puntualizaba: *"La Dirección de Cine Universitario y un grupo de cronistas nacionales coinciden en creer que el interés público por el cine justifica la existencia en el país de por lo menos una revista mensual que pretenda ser especializada en lo cine-*

matográfico. FILM aspira a cumplir con varias finalidades:

-No ser una revista efímera.

-Informar sobre la actividad cinematográfica en el mundo, sobre las exhibiciones en el Uruguay, sobre la actividad de los clubes cinematográficos nacionales y extranjeros.

-Difundir artículos sobre teoría y crítica de cine, escritos o traducidos especialmente para esta revista.

-Estar al alcance de todo lector, y no solamente del entendido.

-Opinar con independencia de intereses comerciales, de relaciones personales y de vanidades nativas.

-Tratar con respeto los prejuicios estéticos ajenos, y sin amor los propios.

-Publicar las cartas interesantes aunque sean adversas; mirar con desagrado las cartas anónimas aunque sean elogiosas; no discutir sobre opiniones fuera del estricto interés público.

-No comprometerse en ulteriores declaraciones de principios (sobre cine, estética o periodismo) más allá de la presumible curiosidad del lector".

Ese primer número comenzaba con un extenso informe sobre el Segundo Festival de Punta del Este por H.A.T., crítica de tres films (**Umberto D**, **Rasho Mon** y **La señorita Julia**) por E.R.M., cortometrajes del festival, por J.A.A., un Concurso de Erudición con premios para los ganadores (carnet anual gratuito para Cine Universitario

y suscripción anual gratuita para "Film"), la cartelera de marzo de Cine Universitario, con destaques en su programación (**Romeo y Julieta** de George Cukor, **El ídolo caído** de Carol Reed, **Ossessione** de Luchino Visconti) y una revista de estrenos, con **Uno contra todos** *(The Fountainhead)* de King Vidor, **Valentino**, con Anthony Dexter (sin nombrar a su director), **Los que conmovieron al mar** *(The Frogmen)* de Lloyd Bacon, **Destino la Luna** de Irving Pichel y **La egoísta** *(Payment on Demand)* de Curtis Bernhardt, con Bette Davis. Las críticas, muchas lapidarias, eran de H.A.T. Otro capítulo se refería al cine en el mundo (extensa nota informativa de Botet), y una nota de Octavio Paz (traducida del francés por Giselda Zani) sobre Luis Buñuel. La revista terminaba con una historia sobre los cineclubes y se cerraba (hidalgamente) con un anuncio de actividades por parte de Cine Club del Uruguay.

Cinemateca. Otro de los hitos de 1952 fue el de la fundación de la Cinemateca Uruguaya. Según Botet, la Cinemateca surgió a raíz de la vinculación existente con el Cine Club Gente de Cine de Buenos Aires. A fines de 1951 hubo un congreso de cineclubes al que asistieron delegados de Cine Universitario y allí se recomendó fundar la Cinemateca Uruguaya para facilitar el movimiento de películas entre países. El tener un archivo de films era una forma de conseguir material importante porque las películas de archivo sólo circulaban entre los miembros de la FIAF (Federación Internacional de Archivos de Films). De ese modo, la Cinemateca Francesa podía enviar películas

a la Cinemateca Uruguaya y ésta distribuirlas, pero los cineclubes no podían recibirlas directamente. En aquella época la única institución afiliada a la FIAF era Cine Arte del Sodre. De hecho, si Cine Universitario recibía películas era porque Roland estaba vinculado a la Cinemateca Argentina.

La Cinemateca Uruguaya se fundó entonces en 1952 con los auspicios de Cine Universitario, que le propuso a Cine Club participar en ella pero la Directiva de esa institución tuvo objeciones a la viabilidad de la iniciativa y no aceptó. Ello está confirmado por el propio Eugenio Hintz, uno de los fundadores de Cine Club y directivo durante muchos años, en su libro "Algo para recordar. La verdadera historia de Cine Club del Uruguay" (Ediciones de la Plaza, 1998): *"Mejoradas las condiciones para acceder a un material fílmico relevante, la competencia entre los cineclubes se distendió. De común acuerdo se resolvió frenar por ambas partes la adquisición de películas, una práctica que se venía empleando para anticipar al rival con algún film destacado. Se convino en que esa no era la función propia de las instituciones. Cine Universitario fundó entonces la Cinemateca Uruguaya para encargarse de esa tarea específica, y Cine Club prohijó a su vez la Cineteca del Cine Independiente, que fue fundada en 1953. Poco después se convino la unión de ambos organismos en uno solo, integrando una comisión directiva con delegados de los dos cineclubes y se mantuvo el nombre de la primera. Su acervo se formó con las películas que hasta entonces habían sido propiedad de los cineclubes. Como*

tarea básica se le fijó incrementar la colección, preservarla y difundirla a través de las instituciones que lo solicitaran".

Fue así que en un comienzo la Directiva estuvo integrada sólo por gente de Cine Universitario. El primer presidente fue Manfredo Cikato y Walther Dassori el secretario general, que era el que tenía las ideas más claras de la Cinemateca como archivo y es considerado como el gran mentor de la misma. También estaban Gastón Blanco y Miguel Castro Grimberg, ambos de Cine Universitario, que le proporcionó la primera sede y también las primeras películas. Cuando se realizó un congreso de la FIAF en Europa, fue como delegada de Cinemateca Uruguaya la periodista Giselda Zani, que mostró su desacuerdo con la actitud de Cine Club, que luego de fundar la Cineteca del Cine Independiente en 1953 también se afilió a la FIAF. Por un decreto del Poder Ejecutivo del 5 de octubre de 1999, se declaró a la Cinemateca como Monumento Histórico y en sus considerandos comete un error al decir que cuando ésta se fundó el 7 de diciembre de 1953 desaparecieron los dos cineclubes, cuando lo que en realidad ocurrió fue la fusión de los dos archivos, no de las instituciones, que siguieron funcionando en forma independiente.

En sus comienzos, la Cinemateca compartía la sede con Cine Universitario en la calle Colonia 1176 y su Comisión Directiva estaba integrada por cuatro miembros de la institución locataria (Cikato, Dassori, Castro Grimberg y Jorge Ángel Arteaga) y cuatro por Cine Club (José Carlos Álvarez, Antonio Grompone, Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé), en una especie de cogobierno o gobier-

no de coalición. Tal era el compromiso de ambas instituciones con la flamante Cinemateca que 10 centésimos de la cuota social (que era de $ 1,60) iban para las arcas de Cinemateca, y lo mismo hacía Cine Club.

Actividades. Las funciones de 1953 ascendieron a 71, con funciones en los cines Defensa (de Pablo de María y Lavalleja, hoy Rodó), por la tarde y por la noche, y en el Ambassador los domingos de mañana. Un gran ciclo retrospectivo abarca **El hombre mosca** (Harold Lloyd), **El circo** (Chaplin), **Intolerancia** (Griffith), **Civilización** (Ince), **Pimpollos rotos** (Griffith), **El millón** (René Clair) y **La carreta fantasma** (Duvivier). Se preestrena la película de Jiri Trnka **Allá en el lejano oeste.** Se realiza el IV Concurso Nacional de Filmación y se realizan tres films para Cinematografía Escolar, con destino a ser exhibidas en las escuelas rurales del país. En CX 10 radio Ariel, todos los lunes, dentro de un programa llamado "Cinefón Radial", se tratan temas de cine y se comentan las exhibiciones de la entidad. La revista "Film" publica ocho números durante el año, manteniendo una deseable continuidad. A mediados de año, el número de asociados se ha elevado a 1.920.

En diciembre 20 se funda la Federación Uruguaya de Cineclubes sobre la base de un anteproyecto de estatutos acordado por Cine Club y Cine Universitario. El Consejo Administrativo elegido para el período 1953/55 se compone de Selva Airaldi de Dassori, Jorge Ángel Arteaga, Raoul Benavides, Gastón Blanco, Jaime F. Botet, Miguel

Castro, Manfredo Cikato, Walter Chappe, Walther Dassori y Bernardo Giercovski. Suplentes: Lidia García Millán, Sara Nizst, Omar G. Parada, Hermenegildo Sábat, Mario Traverso y Gonzalo Villavedra.

En 1954 las funciones se extienden, además de los cines Defensa y Ambassador, al Radio City, Central (domingos de mañana), Capri (tarde y noche) y el Paraninfo de la Universidad. El tránsito de los socios por tantas salas estaba pidiendo a gritos la comodidad de una sala propia, pero la sede de Colonia no lo permitía. En medio de las funciones con títulos de prestigio, estrenos y preestrenos no faltan las dedicadas a las grandes retrospectivas, esta vez para conmemorar el 5° aniversario, con **El sombrero de Nueva York** (Griffith), estreno de **Zvenigora** (Dovzhenko) y del film póstumo de Vsevolod Pudovkin **El regreso de Vasili Bortnikov**. Se realiza un concurso de Ensayo y Crítica Cinematográfica y el V Concurso de Filmación para seleccionar los films que representarán a Cine Universitario en el Concurso Nacional de la Cinemateca Uruguaya.

La única nota triste es la discontinuidad de la revista "Film", que publica solamente dos números en marzo y junio. El último número, el 22, saldría en marzo de 1955 con una cobertura del Festival de Punta del Este por H.A.T., una larga nota del crítico francés Georges Sadoul (traducida por Gastón Blanco) titulada "Paradojas y verdades sobre la historia del cine", otro análisis exhaustivo sobre el Festival de Venecia a cargo de Jorge Ángel Arteaga y la publicación del premio del Concurso de Ensayo y Crítica

con el trabajo de Diego Arocena (h) sobre el Neorrealismo italiano. Además, hay un balance sobre las mejores películas estrenadas en 1954 con una lista encabezada por **Noches de circo** de Ingmar Bergman, **El desconocido** de George Stevens, **Madame De...** de Max Ophüls, **El trigo joven** de Claude Autant Lara, **Mar cruel** de Charles Frend, **La princesa que quería vivir** de William Wyler, **Oliver Twist** de David Lean y **Cuando llama el deseo** de Robert Wise. El nombramiento de Alsina Thevenet como jefe de la página de espectáculos del diario "El País" coincidió con la desaparición de "Film" y el desmembramiento del equipo que había redactado una revista cuyo prestigio se acrecentó con el tiempo y que hoy se ha convertido en preciado objeto de colección y de culto.

Capítulo IV:

PISANDO TERRENO FIRME

La profusa actividad cultural en 1955 aumentó el número de funciones a 85, en los cines Defensa (miércoles), Capri (jueves), Rex (domingos de mañana), Eliseo, California y Radio City (domingos de mañana, ocasionalmente). Se preestrenan títulos como **Los desheredados** (Zoltan Korda), **Nube de verano** (Henry Cornelius), **El orgullo del pueblo** (Charles Chrichton), **El caso Maurizius** (Julien Duvivier), **Rebelión en el presidio** (Don Siegel), **El fracasado** (Ingmar Bergman), **Raíces** (Benito Alazraki) y **Tres hombres en una balsa** (Mijaíl Kalatozov), entre otros. Un acontecimiento fue la reposición de **El viento** de Victor Sjöström.

Pero lógicamente, sin descuidar toda esa avalancha de films que congregaban cada vez más socios, la atención estaba centrada en el arrendamiento de una nueva sede que, por fin, iba a contar con una sala de exhibiciones que concentraría la actividad en un solo local. En setiembre 3,

se efectúa la mudanza al local de Andes 1382, piso 3, en el edificio del Teatro Artigas, donde antes había funcionado el cabaret Chanteclair, lo que implicaba modificaciones fundamentales y además requería medidas especiales de financiación (obligaciones amortizables, rifas) que obtuvieron relativo éxito. El apoyo social y la incorporación de nuevos socios permitió empero superar todas las dificultades.

La nueva sede contaba con espacios para dependencias anexas como biblioteca, sala de lectura y oficinas administrativas. La sala, con capacidad para 300 espectadores, contemplaba la proyección en 35 mm y en 16 mm, pero también se contaba con equipos de 8 y de 9,5 mm (Pathé Baby), pases en los que había algunas películas mudas importantes. Se adquirieron dos proyectores portátiles soviéticos de 35 mm que vendía Artkino Pictures que sin embargo tenían un problema: llevaban una lámpara especial de 30 voltios, 400 vatios, que no se comercializaba en el mercado local y debía traerse de la URSS. Una de las preocupaciones de Alfredo Castro, encargado de cabina, era mantener un stock amplio de lámparas para lo cual a todo aquel que viajaba, o que conociera a alguien que visitara aquel país, le encargaba alguna.

El proceso de equipar una sala cinematográfica no era una cosa simple, y la búsqueda de proyectores en pase profesional de 35 mm había empezado mucho antes de pensar siquiera en la sede de Andes 1382. Hay que recordar que hacia 1955 casi todas las salas comerciales del país se estaban adaptando a las nuevas técnicas del CinemaScope y las pantallas panorámicas, pero Cine Uni-

versitario no podía pensar en esos adelantos caros sino en adquirir proyectores en desuso que se pudieran adaptar a las necesidades de una sala pequeña. Se encomendó la tarea al Sr. Scavone (quien junto a José Cammarano se encargaba del servicio técnico de muchos de los cines comerciales de Montevideo). Frente a la Plaza Varela, encima de la Confitería El Ombú, estaban dos proyectores marca Simplex con linterna de arco voltaico, desarmados, que utilizaba el agente naviero Dodero en Carrasco. En ese momento, la cantidad de socios de Cine Universitario permitía tener las arcas bastante llenas por lo que se acompañó a Scavone a revisar las máquinas, se habló con Dodero y el precio de $ 10.000 era accesible. Quien llegó a un acuerdo con el propietario fue Dassori, pero solicitó rebaja y debía contestar sin dilaciones en una fecha determinada antes de las cinco de la tarde. Entre vueltas e indecisiones, Dassori llamó a Dodero cinco minutos después de la hora fijada y se le contestó que los proyectores ya estaban vendidos. El comprador había sido justamente el Sr. Scavone. Era una cabina completa para Andes, antes aún de que Andes existiera. Ya con anterioridad y por la misma razón se había perdido la oportunidad de adquirir un par de proyectores Simplex a lámpara, que se los llevó en definitiva un sacerdote de Canelones para un colegio.

Esas cosas ocurrían por la inexperiencia propia de gente aficionada que no estaba acostumbrada a utilizar más que pases en 16 y 8 mm. En rigor, los proyectores rusos eran más fáciles de manejar. A la distancia, muchos piensan

que la amargura por haber perdido los Simplex de Dodero quedó compensada por el buen resultado de los equipos rusos a lámpara, pero las opiniones están divididas. Un defecto grave de éstos es que no permitían pasar películas con el perforado deteriorado o copias en estado delicado de conservación. Los equipos profesionales, acostumbrados a las matinée de barrio y del interior con copias muy deterioradas, han probado ser más eficaces, más "tolerantes" en la jerga del oficio. Una noche, en la última función, se destrozó la película **Hombres o bestias** (un western de John Sturges) que venía con el perforado en mal estado, y ante el pedido de explicaciones por parte de la distribuidora (era una película M-G-M) no las hubo. La solución para los proyectores rusos era no pasar películas con perforado delicado. No había otra por el momento, aunque un tiempo después, mientras hacían pruebas con película deteriorada, Castro y Scavino encontraron la solución al agrandar un bucle y hacer que el rodillo con movimiento intermitente abarcara más perforaciones.

La forma de operar en la cabina (con rasgos de la de **Cinema Paradiso**) no era algo muy cómodo, porque las películas venían en rollos de diez minutos y había que procesar los cambios de acto con absoluta precisión para que el espectador no notara en lo posible el salto de continuidad. Si la película estaba en buenas condiciones, una primera marca circular en el ángulo superior derecho de la imagen le daba la señal para echar a andar el segundo proyector, cuya "colilla" tenía marcados exactamente diez segundos hasta la segunda marca. Allí, debía ocultar por

medio de un juego de chapas (preferentemente de aluminio) la ventanilla del proyector que dejaba de funcionar para permitir que, en el momento exacto, la otra ventanilla quedara libre y dejara pasar la imagen del segundo proyector con la misma luz y foco que disimulara el cambio, a la vez que accionar la llave del pasaje de sonido de un proyector a otro. El operador, al mismo tiempo que debía vigilar el estado de los proyectores para que funcionaran correctamente (lámparas en buen estado, espejos limpios, engranajes aceitados y ajustados con precisión), tenía que retirar el rollo terminado, colocar el siguiente, dejarlo en posición de arranque y rebobinar el anterior para la próxima vuelta. No podía distraerse ni permitir que la película saliera fuera de cuadro, o sin sonido, o fuera de foco o todas esas calamidades juntas. Si lo hacía, era un chambón.

Muchas veces las películas no venían en buen estado. Habían tenido bastante trajín por salas de Montevideo y del interior y tenían el perforado delicado, le faltaban fragmentos, o se cortaban en medio de la proyección porque saltaba una pegadura o la ausencia de perforado provocaba un descarrilamiento. Había que parar la proyección, encender las luces de sala, volver a enhebrar la película y arrancar nuevamente cuidando de no "arrastrar" el sonido (otra chambonada). El fragmento perdido ya no podía ser recuperado, provocando el malhumor del espectador que muchas veces se daba vuelta hacia la cabina y protestaba "¡cómo cortan!", sin pensar que el operador estaba haciendo lo mejor posible para pasar una película deteriora-

da y no tenía la culpa de los accidentes. Por lo general además, las cabinas eran pequeñas, calurosas y mal ventiladas. Olían a cemento y parafina (un olor ácido y penetrante que los fanáticos encontraban seductor) y afortunadamente, a partir de 1952, dejaron de ser peligrosas cuando las películas abandonaron el soporte de nitrato de celulosa (muy inflamable) y se pasaron al acetato de celulosa, que se chamuscaba pero no producía una llamarada incendiaria. De cualquier manera, Cine Universitario pasaba películas antiguas, así que el peligro estaba latente, aunque las medidas de seguridad (un dispositivo llamado "matafuego" que cerraba inmediatamente el paso y separaba la película de la fuente de luz y el intenso calor que provocaba su combustión) procuraban atenuar los riesgos.

En aquella época se exigía carnet de operador para proyectar en una sala. Cine Universitario tenía operadores aficionados (Dassori, Alfredo Castro, Nelson Pita, Carlos Scavino, Hugo Alvarez, Jaime Berman, José Gleicher, etc.), pero el problema se solucionó con Espectáculos Públicos de la IMM (en ese entonces era Concejo Departamental) porque Scavino sacó el carnet y se hizo profesional. En el interior de la cabina se había modificado la carátula de un programa con dibujo de Sábat sobre Caligari y se leía en cambio *"Das Kabinet des Dr. Kastro"*. De cualquier manera, siempre había un operador profesional que se acercaba y permanecía un corto tiempo, pero la mayoría de las actividades se realizaban con socios colaboradores, como en la portería, donde atendían la entrada

Alberto Miller, Boris Cristoff, etc. Las obras de la sede de Andes fueron realizadas por un equipo armado por Walter Chappe. Las butacas se mandaron hacer con Nicolás Americola, en Minas y Mercedes. Eran de dunlopillo tapizado con cuero bordó y respaldo negro de madera. Luego pasaron a la próxima sala de la calle Soriano 1227 (desde 1964) y están aún hoy en la sede de la calle Canelones.

La inauguración de Andes fue el martes 15 de noviembre con **Pantalones largos** de Frank Capra, con Harry Langdon. Se utilizó un proyector Filmosound Bell & Howell de 16 mm propiedad de Botet, que lo había comprado en la casa Norton de la calle Colonia y Cuareim. A partir de esa fecha, todas las funciones se realizaron en la nueva sede a excepción de los domingos de mañana, en que se utilizaba el cine Ambassador. Como en toda inauguración, siempre hay accidentes debidos a la escasez de dinero. Ocurría que el proyector llevaba una lámpara con bayoneta especial (la pieza que la sujeta al portalámparas) porque el Ing. Miguel Castro, que había colaborado en el montaje de la cabina, dijo: *"¿Por qué vamos a utilizar lámparas B&H originales que son muy caras?"*. Y consiguió en la Embajada de los EE.UU. (el USIS, United States Information Service) lámparas de proyección comunes a las que les soldó bayonetas de las lámparas Bell & Howell. La película se exhibió dos días (el 15 y el 16 de noviembre) y en el segundo hacía mucho calor. En la última vuelta la película estaba terminando y ¡zás!, se corta la luz. Con el calor se desoldó la bayoneta, se fundió el fusible, se produjo un cortocircuito y saltó la llave térmica. En-

tonces Estévez Paulós sugirió (¿en broma o en serio?): *"¿Por qué no aguantan la llave térmica con la mano?"*. No obtuvo respuesta, y si la hubiera obtenido sería impublicable.

La primera función con los proyectores rusos fue con **La puerta del cielo** de Vittorio de Sica. Por ser la primera, y temiendo algún inconveniente, no se informó que era en 35 mm. En una de las vueltas, estando como operador José Bouzas, un profesional y empleado de Artkino Pictures, salió a la escalera a tomar aire cuando llegó alguien corriendo a avisarle que la película estaba mal pegada. (A veces, los rollos simples de 10 minutos cada uno se juntaban en una misma bobina de 20 minutos para hacer menos cambios de acto.) No era ese el problema: a Bouzas le pasó lo que a muchos operadores cuando se distraen. Había alterado el orden de los rollos y estaba pasando el quinto después del tercero, salteándose el cuarto que luego iba a parar quién sabe a dónde. Todo espectador veterano debe tener en su recuerdo alguna película vista en esas condiciones.

Aunque ahora parezca muy normal, el aforo de la sala con 300 localidades era bastante reducido con respecto a los cines de la época, que llegaban a tener hasta cuatro veces más capacidad. Estaba muy elegantemente decorada, con cortinados grises que cubrían las paredes y parte del escenario y que servían además como aislante acústico. En verano, durante los intervalos, se abrían los ventanales que daban hacia la calle Andes para airear un poco la sala, que solamente podía ser atemperada con dos ven-

tiladores de pie a ambos costados de la pantalla, no tan silenciosos como para estar encendidos durante la función. Pero era sin lugar a dudas superior a la de Cine Club, que funcionaba en un sótano de la calle Florida 1474, hasta que en 1958 se mudó a una casona reciclada en Rincón 567 y tuvo una sede muy elegante y confortable, frente a la Plaza Constitución.

La de Cine Universitario tenía en cambio problemas de acceso. Se llegaba a la sala subiendo tres pisos por una estrecha escalera, o arriesgándose a viajar en un vetusto ascensor que había que reparar casi a diario para que estuviese en condiciones, de acuerdo al intenso trabajo que tenía. Nadie sabe cómo se logró la habilitación de Bomberos, porque si hubiera ocurrido un siniestro en la sala podría haber adquirido características catastróficas. Un día salió humo de la sala de máquinas del ascensor (donde también había basura acumulada) y se avisó por micrófono a los espectadores en sala que se quedaran tranquilos porque solamente había un pequeño incendio. Afortunadamente, no cundió el pánico. Según Alfredo Castro, había sido el segundo ascensor instalado en Montevideo.

La primera pantalla, que era plástica, la había prestado el USIS. Luego se sustituyó por otra perlada adquirida en CUFE. Las pruebas se hicieron con el Filmosound utilizando una serie de películas de la Embajada americana sobre la vida en EE.UU. Había un chiste sobre la sala, diciendo que se adaptaba a las condiciones climatológicas exteriores: en invierno era helada y en verano tórrida. Cuando el cine Metro alardeaba de su sistema de refrigeración Carrier y ponía un pingüino en la puerta, la gente

de Cine Universitario bromeaba con que en la puerta de la sede había que poner "un pingüino muerto". Pero fue una época de gran actividad cultural, publicaciones diversas, cursos de cine, conferencias, debates y una intensa programación de películas de calidad, con la única nota melancólica de la desaparición de la revista "Film". El Consejo Administrativo del período 1955-57 quedó integrado por Botet, Dassori, Chappe, Gastón Blanco, Jorge Ángel Arteaga, Selva A. de Dassori, Cikato, Alfredo Castro, Miguel Castro, Mario Traverso, con los suplentes Raoul Benavides, Lidia García Millán, Gonzalo Villavedra, José Estévez Paulós, Hermenegildo Sábat, José Bouzas.

Capítulo V:

PARA SEGUIR CRECIENDO

Durante los ocho años que duró la permanencia en la sede de Andes, la institución no dejó de crecer, con una masa social que oscilaba entre los 1.500 y los 2.000 socios, con un pico de 2.143 en 1957. Lejos de dormirse en los laureles, el entusiasmo de sus directivos siempre encontró eco en la masa social, que acompañaba en forma constante y demostraba su cariño y su apoyo, aunque en un momento la salita de Andes demostró ser un freno para el crecimiento. De las 85 funciones de 1955 se pasó a 113 en 1956, y ese número se mantuvo más o menos constante (en 1960 hubo un pico de 144), trabajando regularmente los martes y viernes y el agregado de preestrenos los domingos por la mañana en una sala comercial, preferentemente el Ambassador. Se formaliza un completo servicio de biblioteca con atención diaria al socio y se imprimen programas para cada función, con ficha completa de la película a exhibirse y un comentario seleccionado de la

prensa local o traducido de alguna revista extranjera, costumbre que se mantendrá muchos años. Periódicamente se edita un folleto más complejo, como el Cuaderno Cinematográfico N° 2, dedicado a **Greed** y a la carrera de Erich von Stroheim.

Las visitas. También comienzan las visitas periódicas de realizadores cinematográficos o gente notoria vinculada al cine, comenzando por el director holandés Bert Haanstra, con exhibición de sus principales films. En 1957 llegaron el maestro checo de films de marionetas Jiri Trnka, de quien también se exhibió su obra, y el crítico argentino Roland, con proyección de fragmentos de films, y una charla sobre "Un cine nacional: la experiencia argentina". En 1958 vino el famoso documentalista John Grierson, lo que pretextó la edición del Cuaderno Cinematográfico N° 3 dedicado a su obra y al documental británico en general. En 1959 visitó Montevideo el escritor francés André Malraux, que recibió una función de homenaje y una conferencia de Angel Rama sobre "A. Malraux testigo de nuestro tiempo y del hombre".

En 1960 llegó el realizador español Luis García Berlanga, con organización de actos con su presencia en sala. También visitaron la sede los checos Otakar Vávra (director) y Marie Tomasova (actriz). Y el desfile de visitantes continuó con la presencia, nuevamente, de una delegación del Club Gente de Cine de Buenos Aires, con su presidente Rolando Fustiñana al frente, para asistir a un ciclo especial de exhibiciones preparado por Cine Club y

Cine Universitario. Otro visitante ilustre fue el crítico e historiador español Carlos Fernández Cuenca. Además, llegaron cineclubistas argentinos de La Plata, Rosario, Mar del Plata y Buenos Aires, encabezados por gente del Cine Club Núcleo de Bs. As. En 1961 vino el director español Juan Antonio Bardem, lo que pretextó una exhibición especial de sus films.

Charlas, cursos, debates. En 1956 se ofrece una historia del cine inglés, con films y film-strips preparados por Roger Manvell. Luego, una explicación y descripción de diversos aspectos de la técnica cinematográfica, mediante un audiovisual especialmente preparado por Cine Universitario a propósito de la exhibición de **20.000 leguas de viaje submarino** (Disney) y **La ventana indiscreta** (Hitchcock). En 1957 se organiza un ciclo de conversaciones de iniciación a la técnica cinematográfica, por Miguel Castro. Ese mismo año, en una especie de turismo cineclubista a Buenos Aires, en combinación con el Club Gente de Cine, se ven en privado films no conocidos en Montevideo, films de aficionados argentinos, y se efectúan visitas a estudios cinematográficos y laboratorios, y a la escuela de cine de La Plata. Se realiza el IV Concurso relámpago de filmación.

En 1958, un ciclo de 34 funciones recorre la historia y evolución del cine mudo. Se dictan cursos sobre Teoría, Práctica y Técnica Cinematográfica. A su vez hay un concurso de crítica cinematográfica y el V Concurso relámpago de filmación. En 1959, un ciclo sobre periodismo en el cine es ilustrado con una charla de Carlos María

Gutiérrez sobre "El cine y su versión del periodismo". En 1960 se realiza uno de los debates más memorables de la institución, con participación de Homero Alsina Thevenet, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti y Mario Trajtenberg, sobre el estreno de **Hiroshima, mon amour,** la incidencia literaria de Marguerite Duras y el enfoque renovador de Alain Resnais, que agota localidades y agrupa gente hasta en los pasillos. En un momento del debate, mientras Benedetti fustigaba al "nouveau roman" y a los diálogos excesivamente literarios del film, Alsina Thevenet lo interrumpió con el mordaz comentario: *"Parece que a Benedetti le gusta* ***Lo que el viento se llevó****"*, provocando la carcajada de la sala. El dramaturgo y poeta se defendió con toda sinceridad: *"Me gusta, sí, me gusta"*. No obtuvo aplausos.

En 1961 se intensifican las charlas, y un ciclo sobre "el mundo del teatro" pretexta una conferencia de Gustavo Adolfo Ruegger sobre "El mundo del teatro visto por el cine". El mismo conferencista vuelve a exponer sobre el tema "El director teatral frente a la TV", con motivo de un ciclo sobre "el cine americano y la TV". Una serie de presentaciones sobre "análisis de films" consisten en una charla el día anterior a la exhibición de una película con ilustración de fragmentos y participación de Homero Alsina Thevenet y Gastón Blanco.

A partir de 1957, todas las funciones se realizan en la sede de la calle Andes, salvo alguna película que por su formato requiriese el uso de una pantalla mayor. La sede

no contaba con lente anamórfico para proyectar CinemaScope, pero lo que un principio se despreció como un truco industrial de corta vida había llegado para quedarse. No sólo había ejemplos de excelencia en el uso del nuevo sistema en el cine americano (**Al este del paraíso** de Elia Kazan, **Nace una estrella** de George Cukor, **Siempre hay un día feliz** de Gene Kelly y Stanley Donen, **Conspiración de silencio** de John Sturges, **Horizontes de grandeza** de William Wyler, **El puente sobre el río Kwai** de David Lean), sino que el cine europeo ahora lo utilizaba con frecuencia, como **Lola Montes** de Max Ophüls, **Los cuatrocientos golpes** de François Truffaut, **La dolce vita** de Federico Fellini o **El año pasado en Marienbad** de Alain Resnais, y hasta Akira Kurosawa en **La fortaleza escondida**. Para exhibir esos films, que no podían ignorarse, había que arrendar otras salas del Centro o buscar una nueva sala propia que contemplara el hecho.

En junio de 1962 se cierra un acuerdo con el Centro de Protección de Choferes para arrendar la sala (en construcción) de Soriano 1227. Porque Andes ya quedaba chica, y muchos socios se quejaban de sus incomodidades. En 1962 el registro social había descendido a 1.460, con una alarmante baja a 1.262 en 1963. Y eso que desde 1959 se había procurado ampliar la sede alquilando el 2° piso para permitir una mejor circulación de público y más extensión para biblioteca, sala de exposiciones, bar (decorado con caricaturas de Hermenegildo Sábat), etc. Había entrado gente nueva en el Consejo Administrativo, que se renovaba cada dos años, y sólo Botet y Alfredo Castro que-

daban de los primeros directivos-fundadores. Los otros eran Walter Achugar, Roberto Carmona, Carlos Scavino, Jorge Brogno, Alberto Miller, Manuel Pascher, Nelson Pita y Jaime Berman. Entre los suplentes figuraba en el segundo lugar Homero Alsina Thevenet, en el tercero Arístides Pisano (que está en la Directiva actual) y en el séptimo un juvenil Mario Handler. Ese mismo año se obtiene la personería jurídica y la tarjeta mensual llega (audazmente) a ocho pesos.

Durante todo 1963 se anunció (sin concretarse) la mudanza a la nueva sede: desde el optimista comunicado de marzo, fijando fecha en mayo, hasta el más prudente de octubre que prefiere asegurar que "cada vez falta menos". En diciembre 29, luego de una programación conmemorativa de los catorce años, se realiza una última función de despedida de Andes 1382. Incluía diapositivas, fragmentos de films y, por supuesto, **La rose et le réséda**, que es para Cine Universitario como la salida de los obreros de la fábrica Lumière, o sea el primero de los primeros, el que abrió la función inaugural del 28 de diciembre de 1949 en el Centro Gallego.

El traslado al nuevo, moderno, lujoso y amplio local (508 localidades en dos plantas) promovía varios grados de entusiasmo, pero a la vez una sensación de nostalgia para la despedida de un local que había brindado tantas satisfacciones, en lo que se refiere más que nada a la consolidación de la institución. Fue así que, micrófono en mano y desde cabina, se concretó: *"Habría otros estilos para solemnizarla y expresarla, pero preferimos la mejor tra-*

dición documentalista británica; sin perjuicio de la más cálida emoción, seamos breves y sobrios. Simplemente dejemos constancia de nuestro reconocimiento a un local que ha sido un fiel servidor de ocho años de actividades de Cine Universitario y de un agradecimiento a todos aquellos que de un modo u otro han contribuido a que esta etapa fuera posible".

Los directivos para 1963-1965 eran Jaime Francisco Botet, Alfredo Castro Navarro, Lisardo Martínez Taibo, Hugo Souza, Nelson Pita, Mario López, Manuel Pascher, Pierluigi Dell'Acqua, Jorge Brogno y Luis Pagani. Suplentes: L. Elbert, J. Cantore, W. Achugar, A. Rodríguez, R. Granados, D. Cancela, A. Miller, C. Mayans, J. Gleicher, R. Carmona, P. de León, R. Naya, O. Parada, J. Frugone, C. Repetto, C. Sacchi, J. Noli, H. Mayer, J. Gallichio. Los nuevos estatutos determinaban un Consejo Administrativo de diez titulares y veinte suplentes con una característica especial: el 70% de los integrantes debía estar vinculado a la Universidad de la República en calidad de egresado, estudiante o docente. Entre los diez consejeros titulares debían elegirse en la primera sesión del Consejo tres directores ejecutivos y un tesorero. Además, en el Consejo actuaría un Delegado de la Universidad nombrado por el propio rector, con voz y voto, lo que aumentaba a once el número de directivos y eliminaba la posibilidad de empate en cualquier votación dividida.

Capítulo VI:

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA: LA RAYA AMARILLA

Cine Universitario se había convertido en un lugar de discusión y trabajo donde directivos y colaboradores se reunían casi todos los días para resolver problemas relativos a la marcha de la institución, para comentar y discutir temas de cine e incluso ver películas. Pero también era preciso realizar otro tipo de actividades administrativas o técnicas, no solamente intelectuales, cuyo aprendizaje resultaría útil como experiencia formativa para el futuro. Unos se ponían a trabajar en la cabina controlando los equipos o revisando las instalaciones eléctricas y de sonido para asegurar una proyección sin deficiencias; otros se ocupaban de la biblioteca; otros mantenían al día el archivo, identificando fotografías, clasificando artículos, buscando información; otros se encargaban de las publica-

ciones, seleccionando material para los programas diarios y para algún folleto especial, redactando los comunicados para la prensa y supervisando la puesta en máquina de los textos ya que, a finales de los '50 y comienzos de los '60, se disponía de una impresora *offset* y de un mimeógrafo en los que se imprimía gran parte del material editado. Dentro de ese grupo había entusiastas con amplios conocimientos sobre la teoría y práctica del cine y la fotografía, que sentían una gran atracción por la realización cinematográfica. Algunos de ellos ya habían desarrollado o desarrollaban esporádicamente actividades relacionadas con la práctica del cine, ya fuera profesional como amateur, y se iba despertando en ellos el deseo de realizar un film "en serio".

Pocos años atrás, entre 1958-59 se había puesto en marcha una coproducción ítalo- uruguaya de gran envergadura que se conocería a nivel mundial como **Ismael il Conquistatore**, nombre rimbombante que hacía prever más una película de romanos con su despliegue de legiones que una adaptación de la novela de Eduardo Acevedo Díaz. Hubo un gran muestrario de medios técnicos y artísticos traídos de Italia. Se contrataron actores, extras y figurantes, personal para colaborar en fotografía e iluminación; maquilladores, peluqueros, vestuaristas, escenógrafos, decoradores, utileros y todo el personal y los materiales que exigía una película de esa naturaleza. Sin embargo (y algunos dirán además "como era previsible"), la aventura terminó en fracaso por dos razones: las inundaciones de 1959 que demoraron la filmación y las

maniobras fraudulentas de la compañía productora italiana, que no tenía dinero para pagar la mano de obra local. Sin embargo ese rodaje dio la posibilidad, a los uruguayos que participaron en él, de trabajar con equipos sofisticados y poco corrientes aquí, aunque lamentablemente no sirvió como punto de partida para que en el Uruguay se hiciera cine profesional de manera continuada. Habría otras oportunidades, sin embargo, que mostrarían la calidad técnica de la producción nacional y el talento de varios realizadores, ansiosos de poner a prueba sus aptitudes.

La Comisión Nacional de Turismo. A comienzos de la década de 1960, Ferruccio Musitelli, cineasta independiente con cámara propia (una Arriflex de 35mm), le ofreció hacer una película sobre Montevideo a la Comisión Nacional de Turismo, una institución pública que ya tenía experiencia en este campo al haber producido en 1949 el film **Pupila al viento**, realizado por Enrico Grass y Danilo Trelles. La respuesta fue la creación de un Comité Asesor de Cine que se encargaría de formular un proyecto para rodar películas de promoción turística y en el que tomarían parte artistas, técnicos y colaboradores uruguayos. En aquel entonces estaba al frente de la Comisión Nal. de Turismo el Dr. J. Vallarino, que tenía como asesor técnico al Arq. Armando Matos quien haría de enlace con el Comité Asesor de Cine. En él estaban representados los distintos sectores vinculados al cine en el Uruguay; sus integrantes eran: Homero Alsina Thevenet (crítico cine-

matográfico del diario "El País"), Mario César Fernández (crítico cinematográfico del diario "Acción"), María del Carmen Paz (crítica cinematográfica de "El Diario"), Andrés Redondo (directivo de Cine Club del Uruguay), Dr. Alfredo Castro Navarro (de Cine Universitario del Uruguay) y el Arq. Florio Parpagnoli, profesor de Historia del Arte. Walter Achugar actuaba como secretario.

En una primera etapa, el Comité llamó a concurso de ideas como base de los guiones a filmar. Una vez terminados éstos, se formaron los equipos que se encargarían de rodar las películas que finalmente se realizaron entre los años 1961 y 1962. En el primer año se filmaron: **La ciudad en la playa**, dirigida por Ferruccio Musitelli, codirigida por Sheila Henderson y J.J. Noli; **Punta Ballena**, dirigida por Carlos Bayarres; **El niño de los lentes verdes**, dirigida por Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, sobre una idea de J.J. de Arteaga. En 1962 se rodaron: **La raya amarilla**, con dirección y guión de Carlos Maggi con la colaboración de Miguel Castro y José Estruch, protagonizada por Ricardo Espalter; **Punta del Este ciudad sin horas**, sobre guión de Carlos Maggi, dirigida por Juan José Gascue e interpretada por Juan Carlos Carrasco; **En el balneario**, sobre Piriápolis, dirigida por Ferruccio Musitelli y **Viaje en trolley por Montevideo**, que filmaron Alfredo Castro Navarro y Mario Handler.

La raya amarilla contó con un equipo técnico de Cine Universitario y así se hizo constar en los créditos: Miguel Castro, Alfredo Castro Navarro y Carlos Scavino. La cá-

mara corría por cuenta de Ferruccio Musitelli y la música fue compuesta por Jaurés Lamarque Pons. Duraba 21 minutos y estaba rodada en película 35 mm color. Ricardo Espalter era el protagonista en el papel de "El Pintor", cuyo trabajo era trazar la línea divisoria desde la rambla sur hasta Carrasco, lo que pretextaba un paseo turístico por la costa de Montevideo. Pero la historia de Carlos Maggi convierte el trabajo del pintor en algo surrealista y lleno de humor, cuando traza una raya amarilla sobre los canteros de Bulevar Artigas y no respeta ni siquiera a la estatua del Colleoni que está frente a la Facultad de Arquitectura. Con movimientos chaplinescos, Espalter (que era un gran mimo, vinculado a Club de Teatro en ese momento) recorre el Parque Rodó, se sube a una camioneta para trazar la raya continua sin esforzarse, derrama el contenido de la lata en el pavimento, pinta la mancha de negro, va a la playa, le quita la sombrilla a una chica porque hace mucho calor, se emborracha con cerveza, pierde el pulso para seguir la línea recta y dibuja una gran S, llega al hotel Carrasco y cuando se le termina la pintura lo resuelve con la yema de un huevo, aceite y un salero, terminando su trabajo con una gran moña.

Fue un éxito de todo sentido, por su originalidad, por su humor, por su colorido recorrido por la soleada costa de Montevideo y por el trabajo de Espalter. Maggi escribió luego en "El País" (25/6/62): "...dejé de lado todo modo naturalista. Los recursos debían ser violentos, geométricos, mecánicos, fulminantes. Nada de transiciones como en la realidad, nada explicativo o convencional. Lo que no fue-

ra imprescindible quedaría a cargo del público. Había que filmar los hitos más significativos y dejar que el tema se recompusiera en la cabeza del espectador" (...) "El estilo pues, sería elemental, casi planista, o un poco al modo de los dibujos infantiles. Esto por otra parte se componía perfectamente con la materia a tratar: un aprendiz que debe hacer lo más aburrido e inhumano del mundo, una interminable raya perfectamente dibujada y que sin embargo por inocencia, por frescura, por ser un hombre simple y bueno como un niño, convierte esa labor implacable en algo sorprendente y tierno. Con todas estas precauciones tuvimos que renunciar a trabajar la raya como personaje: llevaba demasiado tiempo".

"La actuación se redujo pues a un solo actor; sus medios expresivos a la pura mímica, por cuanto no convenía que el film -destinado a circular en el extranjero- tuviera diálogos. Así como la pintura iba manchando de amarillo el traje blanquísimo del aprendiz, de acuerdo a niveles rectos y nítidos, subiendo horizontalmente como el mercurio en un termómetro, así los rezongos del pintor se oirían como notas de un fagot y la propia pintura sería mayonesa y un golpe de clavel cayendo del piso diecisiete sería algo capaz de quebrar las baldosas de la vereda. Rompiendo las exigencias del naturalismo colocamos nuestro cuento muy cerca de la distorsión de los dibujos animados que es uno de los modos más veloces y libres de relatar". En una crónica publicada en el diario "La Mañana" (10/5/62), José Carlos Álvarez comenta: "Destaca Maggi el trabajo de Lamarque Pons, con una música

que subraya todos los efectos del film, adhiriéndose a la imagen paso a paso, con utilización de cinco instrumentos: piano, contrabajo, flauta, fagot y percusión. Así cuando el pintor rezonga a un niño travieso, se escucha un "diálogo" entre el fagot y la flauta. O cuando cae una flor desde un altísimo edificio, la música imita una bomba cayendo".

El equipo. Para rodar el film, Maggi reunió un grupo de gente que además de conocer bien su oficio también actuaba en los círculos culturales de Montevideo. El propio Maggi es abogado, escritor, dramaturgo, periodista, libretista radial, y además estaba vinculado a Teatro del Pueblo; José (Pepe) Estruch, con amplia trayectoria en España, era profesor y director teatral, dictaba clases en la Escuela Municipal de Arte Dramático y colaboraba en Club de Teatro: se encargaría de dirigir a Ricardo Espalter. Miguel Castro Grinberg, con formación de ingeniero, fue cineasta amateur, director de fotografía en la película **El niño de los lentes verdes**, asesor en el rodaje de dibujos animados y realizaba fotografía aplicada a la investigación en la Facultad de Ingeniería: sería el asesor de Maggi en todo lo relativo a expresión y técnica cinematográfica; Alfredo Castro Navarro, abogado, con amplios conocimientos de cine y fotografía, operador en varias películas amateurs, poseía un laboratorio para revelado color: sería el director de fotografía; Ferruccio Musitelli, cinematografista *free-lance*, con gran experiencia en cortos, noticieros y documentales, trabajaría como operador de cámara; Carlos Scavino, fotógrafo *free-lance*, sería el

encargado de la producción; Jaurés Lamarque Pons, pianista y compositor con una extensa obra, pondría música a la película; Carlos Carvalho, escenógrafo de la Comedia Nacional y de varios teatros independientes junto a Gaudín, Tomeo y Bocage, vinculados a las artes plásticas y la iluminación teatral, tendrían que ocuparse de pintar la raya, de la escenografía y de la utilería; Ricardo Espalter, actor teatral y mimo vinculado a Club de Teatro, interpretaría al Pintor.

Después de varias consultas y reuniones con especialistas, se decidió utilizar el material virgen adquirido para el frustrado rodaje de **Ismael II Conquistatore** y del que habían sobrado muchísimos metros de película. Esta ahora era propiedad del laboratorio cinematográfico Orión y, según uno de los propietarios, estaba en perfectas condiciones al haberse conservado en cámaras frigoríficas. Como en 1962 esa película Eastmancolor tenía más de 3 años, había perdido algo de sensibilidad. Con este dato, Alfredo Castro cargó su cámara de fotos y salió a hacer pruebas variando el ángulo de luz, el tipo de fondo, el color de los rostros, los tonos de la ropa etc. Las pruebas obtenidas las revelaba en su casa y las llevaba a imprimir en papel positivo. Así determinó que el uniforme del Pintor debía someterse a un baño de té para quitarle brillo al blanco. Esta práctica de pruebas la mantuvo luego durante el rodaje para controlar día a día la calidad del material expuesto e impedir que en el laboratorio le variaran los tiempos de revelado. Procediendo así se obtuvo un negativo tan parejo que apenas necesitaba correcciones para la realización de copias.

El rodaje. En la secuencia en la que el Pintor hace la raya sobre el Colleoni, mucha gente de la Facultad de Arquitectura se asomaba a las ventanas intrigada al ver lo que pasaba con esa célebre estatua ecuestre. Se le avisó con tiempo al equipo de escenógrafos que la pintura que usaran para la estatua debía limpiarse en seguida y entonces prepararon especialmente un tarro con pintura sin fijador. Al subir a pintar la raya, alguien se equivocó y en lugar de utilizar la pintura sin fijador utilizó una muy adherente. En consecuencia, la raya pintada en el Colleoni no pudo quitarse enteramente. Desde el Municipio llamaron para preguntar qué había pasado ¿Cómo se había pintado ese monumento? Aunque no se conformaron con las respuestas, la raya adornó al Colleoni durante largo tiempo. Un equipo de limpieza municipal debió quitarla. Lo mismo sucedió con las rayas pintadas en forma de S en una calle de Punta Gorda, como resultado de la cerveza que el Pintor había echado en el tarro durante el almuerzo. La toma en la que el Pintor traza la raya debajo de una sombrilla para cubrirse el calor, se rodó desde el Edificio Panamericano. Además de cumplir un fin expresivo, también se hizo así por razones técnicas. Debajo de la sombrilla se escondían un ayudante y el rollo de cinta de hule que se iba desenrollando a medida que el Pintor avanzaba. Se daba así la sensación de que pintaba la raya a gran velocidad.

Durante un rodaje hay muchos tiempos muertos para parte del equipo mientras se espera que salga el sol, que otros se preparen para una toma, entonces se conversa, se

comentan cosas. Así en una ocasión Espalter contó que lo habían llamado los Scheck de "El País" porque estaban preparando un programa para televisión que se llamaría "Telecataplum", y en ese momento no sabía aún qué les iba a contestar. En otra ocasión Musitelli les ofreció a Miguel Castro y a Scavino formar parte del equipo de fotografía para un periódico de próxima aparición que dirigiría el Dr. Carlos Quijano y que se llamaría "Época". Y así sucedió. En suma, un grupo de gente vinculada al medio cultural y cinematográfico se había sacado las ganas de hacer cine y Maggi lo explicaba en "El País" del 25/06/62: "Hay una razón que explica, junto con la personal vocación de quienes hicieron esta película, tan tremendo gasto de entusiasmo y energía. La Comisión Nacional de Turismo y su Comité Asesor de Cine ofrecen a los realizadores las mejores condiciones imaginables para cumplir su trabajo. Tal actitud, aparte de lo que significa como colaboración, compromete moralmente a todos y cada uno de quienes intervienen en una filmación. La prueba de la bondad del sistema la dieron las tres películas filmadas el año pasado que fueron excelentes". Para la gente de Cine Universitario fue una experiencia inolvidable, pero una experiencia más entre muchas. Y resultó más satisfactoria aún cuando **La raya amarilla** obtuvo el Primer Premio en el Festival Internacional de Turismo y Folclore de Bruselas, 1962.

Capítulo VII:
SALA NUEVA Y MAYORÍA DE EDAD

La sala de Soriano 1227 era lo máximo a lo que podía aspirar un cine club con apenas 14 años de antigüedad, que se sostenía únicamente con el aporte de los socios y cuyas actividades culturales estaban programadas y ejecutadas por gente que trabajaba en forma absolutamente honoraria. El único personal rentado era el administrativo, con Héctor Sosa que ocupaba el cargo de gerente. Manfredo Cikato recuerda que *"había un empleado que se llamaba Héctor Sosa, yo lo conocía del barrio. Estuvo muchos años como gerente, aunque había entrado como auxiliar. Un tipo honesto, muy trabajador"*. Sosa había ingresado el 1/4/53 y era uno de los puntales de Cine Universitario. Todos quienes trabajaron con él pueden dar fe de su eficiencia y su dedicación. Además de él había auxiliares administrativos, cadetes, cobradores, personal de limpieza y desde luego operadores profesionales. La institución había crecido, y esta nueva etapa requería re-

doblar esfuerzos y multiplicar la dedicación de cada directivo a más de una actividad.

Se habían creado departamentos que funcionaban como unidades independientes: Programación, Filmación, Archivo, Biblioteca, Cabina de proyección, Relaciones públicas, Prensa y propaganda, Cursos, conferencias y actividades afines, Puerta, Sede, con un encargado que era responsable ante el Consejo Administrativo (no tenía necesariamente que ser consejero, pero podía serlo) y tenía la potestad de elegir una comisión de colaboradores entre los socios de la institución. Quien desempeñara cualquier actividad, no importaba el tiempo que le dedicara, tenía derecho a pasar a la categoría de socio activo, lo que le otorgaba voz y voto en las asambleas y la posibilidad de integrar las listas al Consejo Administrativo en elecciones con voto secreto que se realizaban cada dos años. No obstante, el Consejo tenía la obligación de llamar una vez por año a Asamblea General Ordinaria para presentar el Balance y Memoria Anual. La Asamblea era soberana y podía reunirse en forma extraordinaria a pedido de los socios para exigir una respuesta del Consejo ante cualquier situación irregular que surgiera, o para tratar asuntos graves y urgentes que requirieran su aprobación en forma inmediata. Los estatutos no establecían relación alguna de dependencia con la Universidad de la República, pero en caso de disolución, todos los bienes pasarían a poder de ésta.

Quien supo por vez primera sobre la posibilidad de alquilar una sala en el Centro de Protección de Choferes fue

Carlos Scavino, quien le pidió a Sosa que averiguara más a fondo sobre el ofrecimiento que había visto en los avisos económicos del diario "El Día". La sala era perfecta, aunque tenía un rasgo distintivo con respecto a otras: estaba en el subsuelo, al que se descendía por una amplia escalera (había también un par de ascensores), mientras la tertulia tenía acceso al nivel de la calle (igual que el antiguo cine Central). El propio Scavino fue el encargado, junto al Ing. Miguel Castro y a otros técnicos, de armar la cabina, que tenía también su particularidad: hubo que hacerla detrás de la platea, porque en la tertulia (como era lo más común) no había lugar. Los problemas surgieron con el sistema de ventilación, porque los proyectores con linterna de arco voltaico deben expulsar los gases de combustión (tóxicos) hacia el exterior, y aquí no había exterior por ningún lado, por lo que hubo que construir especialmente cañerías a nivel del piso. La financiación para comprar los nuevos equipos de proyección se hizo a través de Carlos Maggi, que trabajaba en el Banco República y había sido colega de los Castro y de Scavino en la película **La raya amarilla**. Maggi gestionó el contrato de prenda sobre bienes de la institución para que el banco prestara el dinero para los nuevos equipos.

El boletín mensual de enero-febrero de 1964 proclamaba una "Nueva etapa" y la explicaba de esta manera: *"Esta vez ya no falta nada. O, mejor dicho, está todo lo indispensable para que Cine Universitario inicie su ciclo de actividades para 1964 en su nueva sede. La larga espera, el esforzado trabajo privado, el reiterado anuncio de in-*

auguración, la importancia del cambio de sede con la comodidad de la nueva sala determinan que parezca innecesario resaltar la trascendencia de esta nueva etapa. El resultado está a la vista; mejor que mil palabras valdrá más la imagen directa, que a partir del 14 de enero cada socio podrá captar por sí mismo, y elegir los adjetivos adecuados. Puede ser útil, en cambio, resumir aquí este detalle de características:

Ubicación: Soriano 1227 (entre Cuareim y Yí, vereda norte). Edificio sede social del Centro de Protección de Choferes. Espacio arrendado por Cine Universitario: hall superior (sector derecho), con oficina de Secretaría; hall inferior (sala de exposiciones), sala de espectáculos; oficinas y depósito (subsuelo). Capacidad actual de la sala (admite aumento): 508 butacas (296 plateas; 212 plateas altas). Aire acondicionado: sistema Carrier. Pantalla: 9 metros x 4,5 metros. Equipo de proyección: Gaumont Kalee con linternas Kalee "President" de alta intensidad. Sistema de sonido "British Acoustic" de alta fidelidad. En el primer piso funciona un restaurant, confitería y bar (con terraza al aire libre), al que también tienen acceso los socios de Cine Universitario". Las butacas de la tertulia (con respaldo forrado), la pantalla y los equipos de proyección habían sido los del cine Carrasco, en la calle Puntas de Santiago 1524, que había funcionado entre 1939 y 1962.

En el apartado siguiente ("¡Ayuda!") se advertía sobre el paso significativo que había dado la institución y la peligrosa reacción que podría tener sobre el socio ante la

demostración de una "próspera, fácil y avasallante existencia de Cine Universitario". Todo lo contrario, se señalaba que ése era el "peor enfoque" porque la realidad era "más riesgosa" y suponía un "extraordinario esfuerzo económico". Se dejaba constancia de que *"la vitalidad de la institución no ha sido un producto del talento, perseverancia o capacidad de sus directivos, sino una consecuencia de un sentimiento colectivo de entusiasta afán por la cultura cinematográfica, que ha suscitado el interés y la admiración del observador extranjero, ya que a diferencia de otros cine clubes poderosos de otros países, la existencia de C. Universitario no ha dependido de mecenas – oficiales o privados-* ***sino de la contribución exclusiva de sus asociados****"*. De esa manera, al agregado de la satisfacción por la nueva etapa, se hacía un llamado a la responsabilidad y a no descuidar la participación, pagando en fecha la cuota y sobre todo **"incorporando nuevos asociados"**.

El funcionamiento de la sala se estimaba como "provisorio", sujeto a modificaciones según las circunstancias lo indicaran. En principio, ya había una modificación sustancial: se agregaban los sábados en una vuelta única a las 20.15 hs., además de los martes y viernes, en dos vueltas diarias (pronto serían tres en esos mismos días). Pero acá hay que tratar de explicar las razones de estas medidas. En aquellos tiempos de bonanza económica, el montevideano iba regularmente a los cines comerciales, razón por la cual un cine club no podía competir de igual a igual con ellos. Los distribuidores alquilaban las pelícu-

las por un precio fijo, relativamente bajo, porque eran títulos que ya habían rendido lo suficiente en la taquilla y habían quedado archivados en las estanterías, con escasa circulación. Los cineclubes jamás osaban exhibir películas de reciente estreno o aquellas que aún no habían cumplido su ciclo comercial. Era una regla no escrita, pero que se entendía como razonable. La función cultural de un cineclub era rescatar aquellos títulos valiosos que integraban una corriente específica de una cinematografía determinada, al único efecto de integrarlos a un ciclo sobre una tendencia o un realizador. No había ciclos de "estrenos recientes" ni "de la temporada". De esa manera, la relación entre la empresa distribuidora y el programador de un cineclub era fluida, cordial y sin rozamientos. El cineclub no competía con los cines comerciales. Y punto.

Alcanza para ello con ver las películas programadas para esa inauguración tan solemne. Por lógica, con equipos que proyectaban en todos los formatos (cuadro normal de 1.33:1, cuadro "panorámico" de 1.66:1 y CinemaScope con lente anamórfico y proporciones 2.35:1), había que lucirlos con películas en pantalla ancha, comenzando con **Lola Montes** (1955) de Max Ophüls el 14 de enero (y en programa **La raya amarilla**, corto nacional de Carlos Maggi) y siguiendo con **Nace una estrella** (1954) de George Cukor, **América insólita** (1958-60) de François Reichenbach, **Siempre hay un día feliz** (1955) de Gene Kelly y Stanley Donen, **Posesión satánica** (1961) de Jack Clayton, **Al este del paraíso** (1955) de Elia Kazan, **El hombre de dos caras** (1961) de Zbynek Brynych, **Vivi-**

rás sin amor (1961) de Ralph Thomas, **El desfiladero del diablo** (1956) de Jacques Dupont y Pierre Schoendoerffer, **Una mujer es una mujer** (1961) de Jean-Luc Godard, **Moderato cantábile** (1960) de Peter Brook. La más nueva, de 1962, era uruguaya y de la Comisión Nacional de Turismo.

El diseño de la sala, funcionalmente acondicionada con paneles acústicos en techo y paredes, lo que proporcionaba una audición perfecta, se debía al equipo compuesto por los Arq. Bisognio, Gilboa, Reverdito y Rodríguez Juanotena. El acondicionamiento acústico fue planificado por el Ing. Jaime Carbonell. La visual era impecable desde cualquier punto de la sala y la luminosidad de la proyección, lo mismo que su nitidez, su perfecto foco y su fluidez (sin cortes molestos) no tenía nada que envidiarle a las mejores del mundo. Cine Universitario era un lujo que enorgullecía a sus socios y a sus directivos, y el asombro de algunos visitantes extranjeros que envidiaban la capacidad de sus instalaciones, su elegancia y su confort.

Pero detrás de bambalinas, no era todo tan perfecto. Las oficinas administrativas que habían estado en la calle Andes, la biblioteca y el archivo, no tenían ahora la misma amplitud. Lo que se dio en llamar "el búnker" era un pequeño local en el subsuelo (la sala ya estaba en el subsuelo, asi que "el búnker" estaba más abajo todavía) que tenía que amontonar todas las demás dependencias con una precariedad absoluta. El hacinamiento se soportaba, aunque era difícil en verano porque estaba debajo de la sala

de calderas del agua caliente para las duchas del Centro de Choferes, un baño turco sin atenuantes. Además, ocasionalmente se inundaba. Había que pensar en alquilar una sede social, pero con las deudas que se habían contraído eso no era por ahora posible. Los esforzados directivos, más aún los encargados del Departamento de Publicaciones, mimeógrafo incluido, hacían más de lo que podían, lo mismo que los que trabajaban en el archivo, seleccionando recortes de la prensa y fotos de películas. La biblioteca comenzó a funcionar luego en el local del Centro de Viajantes, frente por frente con la sala de Soriano.

Capítulo VIII:

LOS AÑOS DE APOGEO

La afluencia de socios era constante y al avanzar el año se incrementó de 1.262 en 1963 a 1.894 en 1964, al punto que en abril hubo que aumentar el número de vueltas a tres los martes y viernes (17.30, 19.45 y 22 hs.) y a dos el sábado (17.30, 20.30), pero la más concurrida era la de las 19.45 entre semana, porque estaba calculada sobre la hora que la gente salía del trabajo (público o privado) promedialmente a las 19 horas con 45 minutos de tolerancia para llegar a tiempo. Durante años, ese horario se mantuvo estable, salvo que la duración prolongada de algún filme obligara a modificarlo. La cuota mensual se fijó en $ 12 para socios anteriores a 1963 y estudiantes, $ 15 para socios nuevos, y un carnet anual optativo por valor de $ 125. Se entendía que quien pagara una cuota anual tendría que tener una rebaja de aproximadamente dos cuotas mensuales. Del mismo modo, la cuota mensual no debería exceder el valor de dos entradas al cine comercial.

A partir de 1964, el carnet social llevaba foto, por lo que no era posible el "traspaso" de la tarjeta a otra gente como ocurría frecuentemente en épocas anteriores. Ello provocaba algunos roces en la puerta, convirtiendo a los abnegados socios-porteros en cancerberos del orden, mirados con recelo y a veces con antipatía por algún socio que llegaba fuera de hora o por alguien que pretendía entrar con la tarjeta de otro. A Cine Universitario no se llegaba tarde. No era un "continuado" y el socio que llegaba en hora y conseguía una buena ubicación no debía ser molestado ni pisoteado por algún desconsiderado que llegaba tarde. Era una reunión de amantes del cine, que disfrutaban con respeto y en absoluto silencio, como en una ceremonia compartida con otras almas gemelas, de una película proyectada en impecables condiciones de imagen y sonido, tal como debe ser. Un directivo comentaba que era ofensivo para cualquier obra cinematográfica traicionar la voluntad de su realizador y de su fotógrafo, que habían esperado pacientemente la luz adecuada para determinada toma con el fin de sugerir un clima dramático o un encuadre sugestivo, para que luego un operador chapucero la arruinara sepultándola en penumbras y fuera de foco. El amor al cine, el respeto por la integridad de una obra, no admitían ese despropósito.

Una variante se observó inmediatamente con respecto a las 127 funciones de 1963. En 1964 fueron 151 y se asistió al estreno de **La terra trema** de Luchino Visconti, film legendario que se había visto muy poco fuera de Italia y que ahora llegaba por gentileza del Cine Club Núcleo,

propietario de la copia de más de tres horas de duración. Como los diálogos estaban en dialecto siciliano y no había subtítulos, se preparó una edición de los mismos varios días antes de la exhibición. Emir Rodríguez Monegal dictó a su vez una conferencia para presentar la película, pero la copia era pésima. Una de las mayores dificultades al exhibir películas de archivo era que no siempre se encontraban en buen estado. El perforado podía estar vencido, lo que implicaba cortes molestos durante la proyección, o salto de las pegaduras por estar mal revisada en la empresa distribuidora, o peor aún, los rollos fuera de lugar porque algún chambón los había intercalado mal en las latas o había pegado mal las colillas que identificaban el orden de cada uno. Sólo la paciencia del público y la atención constante del operador podían disimular estos defectos, y en Cine Universitario se les exigía a los operadores estar atentos. No estaban cumpliendo una labor rutinaria: estaban exhibiendo una "obra de arte".

Ese mismo año, un completo ciclo sobre la obra de Bergman enmarcó la publicación del libro "Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico", por Homero Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal, auspiciado por Cine Universitario. Asimismo se produjeron algunos estrenos exclusivos, como **La vida de O'Haru, mujer galante**, de Kenji Mizoguchi, **Pasos hacia la Luna** de Ion-Popescu Gopo, realizador rumano de cine de animación que visitó la institución en el mes de abril, **La creación del mundo**, otro film de animación checo de Eduard Hofman y **El cobarde**, del checo Jiri Weiss. La riqueza de

la programación queda demostrada por los ciclos dedicados a Shakespeare (con la exhibición especial de **Enrique V** de Olivier, que en el momento de su estreno se había ofrecido ¡doblada al español!), John Frankenheimer, Mario Monicelli, Luchino Visconti, William Wyler, Alf Sjöberg, René Clair, Luis Buñuel, Orson Welles, George Stevens y el inicio de Cine Club para Niños (luego no prosperó) los domingos a la hora 16, con cuota mensual y todo. Conviene aclarar algo importante: los films exhibidos eran alquilados mayormente en distribuidoras locales, otros venían vía diplomática por la Embajada de sus países, y los menos pertenecían al archivo de Cinemateca Uruguaya o del Sodre. Varias razones contribuían a la pluralidad de la programación y una no menor era la cantidad considerable de películas almacenadas en los estantes de las distribuidoras, que eran muchas.

Estaban por lógica las *majors* norteamericanas, con sus filiales locales que proveían todo el material de Metro-Goldwyn-Mayer, 20th Century Fox, United Artists, Paramount, Universal, Columbia, Warner Bros., Walt Disney y alguna más. Pero también había distribuidores locales con mucho cine europeo, asiático, mexicano o argentino: Continental Films, Discina, Films Mundiales del Uruguay, International Films, Artkino Pictures, Chapultepec, Pel-Mex, etc. Las empresas norteamericanas tenían los derechos de copia de los films archivados, pero al cabo de un tiempo se vencían y debían destruirlos a hachazos delante de escribano público. Para los amantes del cine, eso era un atentado a la cultura, porque muchos títulos memorables desaparecían de ese modo y había que esperar años por un eventual reestreno si se aspiraba a ver-

los otra vez. Algunos habían caído en el "dominio público", o porque nadie reclamaba sus derechos o porque las empresas productoras habían desaparecido. Las películas de RKO Radio Pictures venían ahora por cualquier lado y era habitual presenciar reestrenos de **Gunga Din** en copias cada vez más lavadas y de pésima calidad, lo que se llamaban "contratipos" porque no estaban sacados del negativo original sino de una copia usada y de baja calidad.

Sin embargo, las películas de las distribuidoras locales no tenían ese freno legal y estaban siempre disponibles para los programadores de cineclubes, por lo que era más fácil hacer un ciclo casi completo de Bergman, Fellini, Visconti o Kurosawa, que conseguir los mejores títulos de John Ford, Howard Hawks o Alfred Hitchcock. Durante años, **Viñas de ira** de Ford (Fox), **La loba** de William Wyler (Goldwyn) y **La dama de Shanghai** de Orson Welles (Columbia) fueron tres baches lamentados por muchos jóvenes cineclubistas desesperados por completar las filmografías de sus directores admirados. Al no reestrenarse ni exhibirse en TV, era imposible verlas. La presencia de cualquiera de esos títulos míticos en la programación de Cine Universitario siempre constituía un acontecimiento. En la programación de 1966 apareció un ciclo de cine mudo alemán con títulos como **Caligari** (Wiene), **Nosferatu** (Murnau), **La última carcajada** (Murnau), **El gabinete de las figuras de cera** (Leni), **Metrópolis** (Lang) y **Los nibelungos** (Lang), que sacudieron el espíritu cineclubista.

Otra actividad que convocaba público eran las charlas con gente de cine. En 1965, con motivo de la huelga de

cine norteamericano (que duró hasta fines de ese año), Homero Alsina Thevenet habló sobre "Lo que se exhibe y no se exhibe en Uruguay", con sala llena. Otra charla sobre "Qué es el cine", con explicación de las diversas etapas de una película (producción, libreto, dirección, fotografía, escenografía, montaje, actuación, distribución, exhibición, censura, etc.) y temas relativos a la evolución histórica del cine, a su valoración como arte y al cine uruguayo, tuvo como expositores a especialistas locales pero también a Juan Carlos Fisner (de la Escuela de Cine de La Plata) y de Simón Feldman, realizador argentino. Ese mismo año comenzaron a realizarse debates posteriores a las funciones, dirigidos por Gastón Blanco. En 1966, se examinaron aspectos del mundo de posguerra a través de las artes, en un ciclo de siete conferencias, seis films y una mesa redonda con participación del Dr. José Claudio Williman, Dr. Julio Novoa, Arq. Fernando García Esteban, Prof. Angel Rama, Prof. Alfredo de la Peña y Prof. Gastón Blanco.

Junto a la profusión de películas en ciclos bien pensados, acompañadas por un programa mimeografeado como era costumbre desde los inicios de la institución, el Departamento de Publicaciones a cargo de Álvaro Sanjurjo y Luis Elbert comenzó a editar en noviembre de 1965 un folleto mensual impreso prolijamente, que sustituía al programa diario y contenía mayor cantidad de información. Se editaban diez por año, y la costumbre perduró varios años más. A su vez, se anunció la aparición de "Nuevo Film", dirigida por las mismas personas, que continuaría, esta vez en forma semestral, la tradición de aquella recordada publicación.

El primer número se publicó en enero de 1967 y contenía artículos de Manuel Martínez Carril sobre Federico Fellini, de Jorge Brogno sobre Richard Lester, de Daniel Arijón y Juan José Ravaioli sobre cine uruguayo, de Miguel Castro acerca de la práctica de una educación cinematográfica, de Gastón Blanco sobre cine y sociedad, de Alfredo Castro Navarro sobre técnicas de color en el cine, de Jorge Abbondanza sobre la actualidad cinematográfica, además de filmografías completas y otros rasgos de erudición. El original formato de la revista y su diagramación fueron inspiración de Sanjurjo, y el precio de venta era de $ 40, aunque los asociados podían pagarlo en dos cuotas junto con la tarjeta mensual.

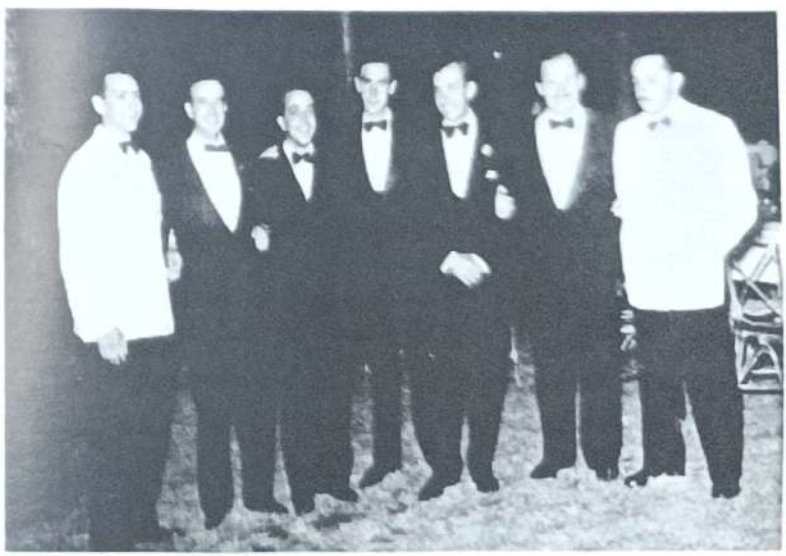
El Consejo Administrativo elegido para el período 1967-1969 estaba integrado por Alfredo Castro Navarro, Luis Elbert, César Luis Repetto (directores ejecutivos), Hugo E. Souza (tesorero), Olga Bonilla, Jaime Francisco Botet, Jorge Brogno, Jaime Cantore, Nelson Pita y Álvaro Sanjurjo (vocales). Suplentes: Mercedes Herrera, Nelson Esacerbi, Jorge Alvite, Violeta Méndez, Guillermo Cresci, Daniel Bentancourt, María Julia Silveira, Daniel Arijón, Juan M. Frugone, Carlos Durán, Yalta Aguirre, Ricardo Rolando, Marta Conini, Hugo Álvarez, Alberto Tempesta, Susana Costa, Carmen Mayans, Alberto Miller, Álvaro Loureiro y Remember Caprio. De los fundadores, sólo seguían Castro Navarro y Botet, habiéndose integrado mucha gente joven con ganas de hacer cosas. Sin embargo, las luchas electorales que se efectuaban cada dos años no llegaban a inquietar los ánimos. Era casi siempre la misma gente que ocupaba distintos lugares en ambas listas, con

la dificultad adicional de tener que encontrar el 70% de universitarios, que además tuvieran conocimientos de cine y quisieran trabajar, cosa nada fácil. Pero ésta sería la última vez que habría paz interior. Las aguas comenzaban a agitarse, como ocurría con el Uruguay de 1967-68, y ya nada volvería a ser como antes.

Integrantes del equipo de filmación de **La huida** (1949): Alfredo Castro Navarro, Julio Tormo, Miguel Castro, Walther Dassori y (sentado) José Estévez Paulós.

Jorge Pignataro Calero, que figura como el socio Nº 1 de Cine Universitario

Directivos y colaboradores en la sede de Colonia 1176 (1952). De pie: Omar G. Parada, Miguel Castro, Homero Alsina Thevenet, Walther Dassori, Alfredo Castro Navarro, Ruben Villavedra, Lidia García Millán, José Estévez Paulós, Gastón Blanco Pongibove, Jaime Francisco Botet, Manfredo Cikato, Jorge Ángel Arteaga, Selva Airaldi de Dassori.



En Cantegril, durante el 2º Festival Internacional de Punta del Este: Jorge Ángel Arteaga, Julio Ponce de León, Nicolás (Pipo) Mancera, Raoul Benavides, Manfredo Cikato, Aldo Persano, Jaime Francisco Botet

Preparando un número de la revista "Film" (1952): Jaime Francisco Botet, Homero Alsina Thevenet, Manfredo Cikato.

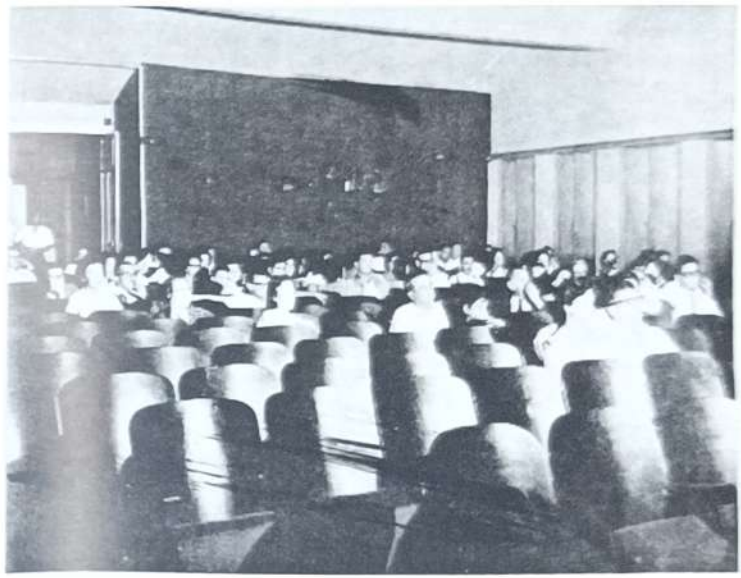
Primera sede social en Colonia 1176, que funcionó entre 1952 y 1955.

Primer aniversario de la sede de Colonia (1953). De pie: Sarita Niszt, Mario Traverso, Selva Airaldi, Alfredo Castro, Gastón Blanco, Luis Brum (funcionario rentado). Agachados: Héctor Sosa (gerente), Manfredo Cikato, Walther Dassori, Jaime F. Botet y Hermenegildo Sábat

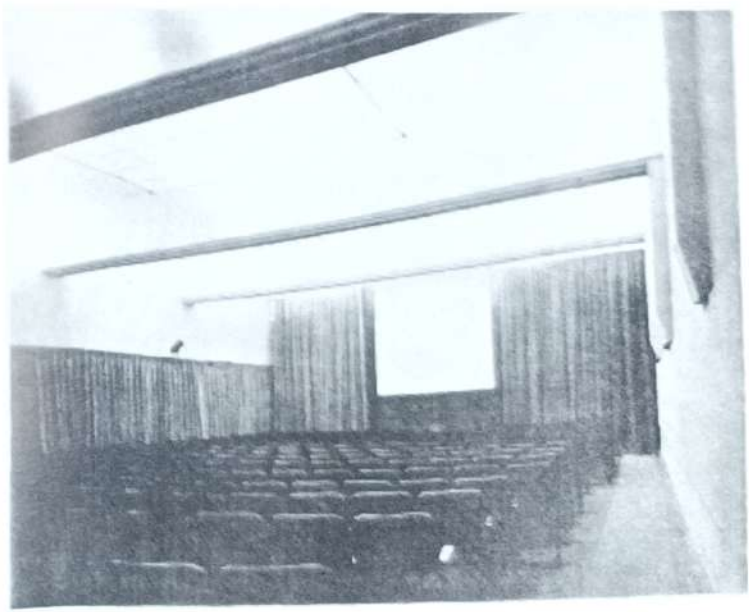
Una de las tantas "noches del sobre" (1954), donde se preparaban los comunicados con la programación mensual: Gastón Blanco, Luis Brum, Hermenegildo Sábat, Jaime F. Botet y Héctor Sosa

La segunda sede en Andes 1382 estaba ubicada en el 2° y 3er. piso del edificio del Teatro Artigas, donde había funcionado el cabaret Chanteclaire

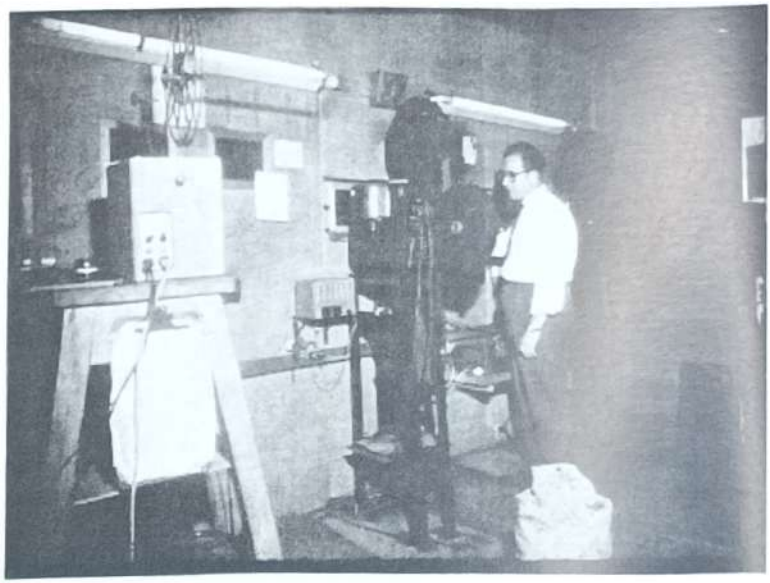
Planificando la sala de exhibiciones en Andes en 1955. Detrás de Selva Airaldi (sentada) se puede ver a Luis Brum, José Cammarano, José Bouzas, Walther Dassori, Henrio Martínez y Gastón Blanco.



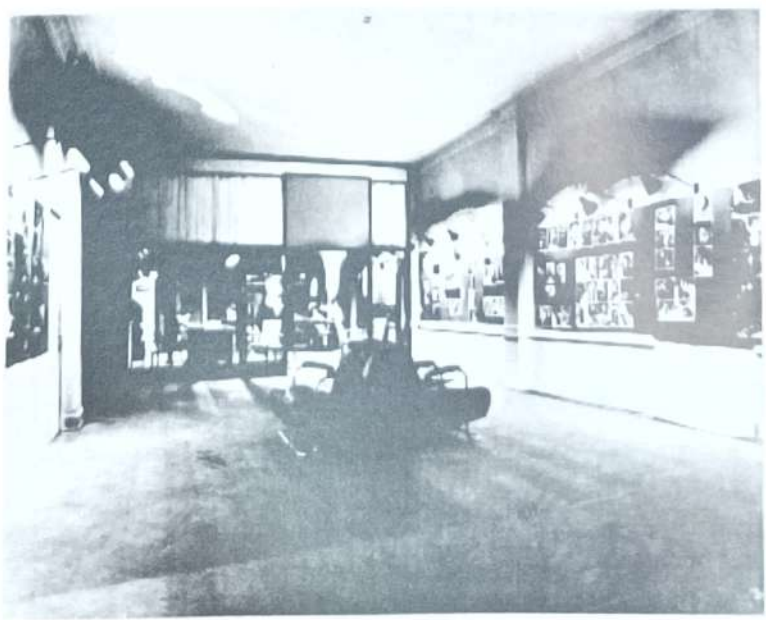
La sala de Andes, esta vez en funciones y con público



Aspecto general de la sala de Andes (1955-1963), según diseño del Arq. Walter Chappe



Cabina de proyección de Andes, al mando de Alfredo Castro Navarro.



La sala de espera en el 2° piso de Andes (1959), con las oficinas y la biblioteca

Visita del realizador checo Jiri Trnka (a la derecha de la foto) con el intérprete Ricardo Fabrl (1957).

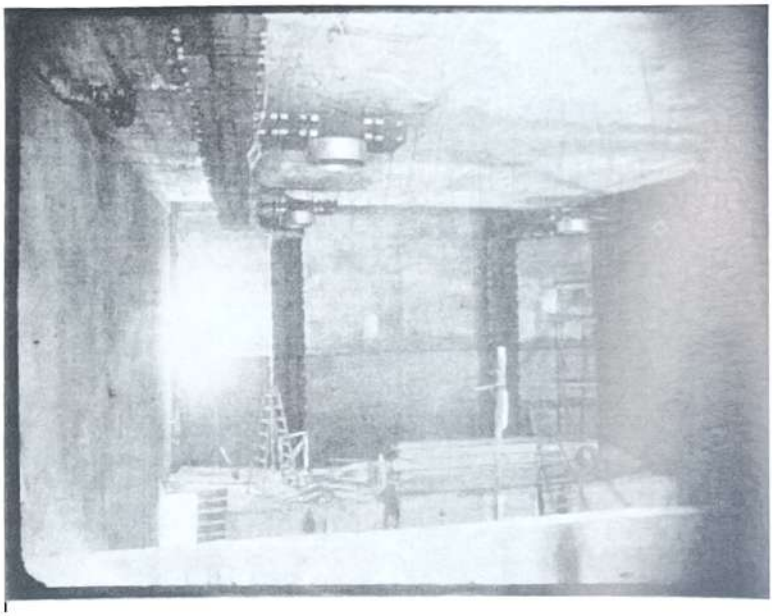
Visita del documentalista británico John Grierson, flanqueado por Hugo Rocha, crítico de "Cine Radio Actualidad" (izq.) y Danilo Trelles, fundador y director de Cine Arte del Sodre (1958).

El realizador rumano de dibujos animados Ion Popescu Gopo (sentado) durante su visita en 1961. En la foto se puede ver también a César Luis Repetto, Luis Elbert, Hugo Souza y Álvaro Sanjurjo Toucon.

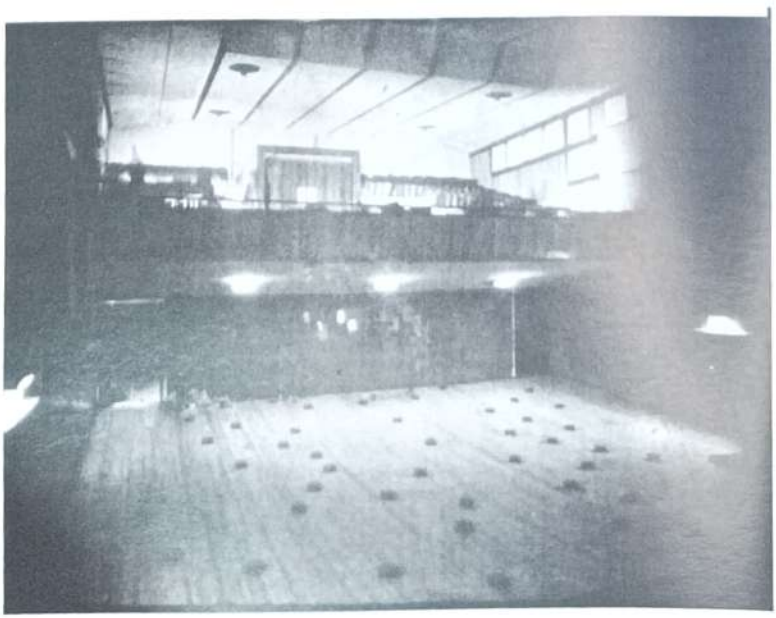
En el Parque Hotel, filmando **La raya amarilla** (1962): Alfredo Castro, Ferruccio Musitelli, Carlos Maggi y Miguel Castro.

El protagonista de **La raya amarilla**, Ricardo Espalter (1962).

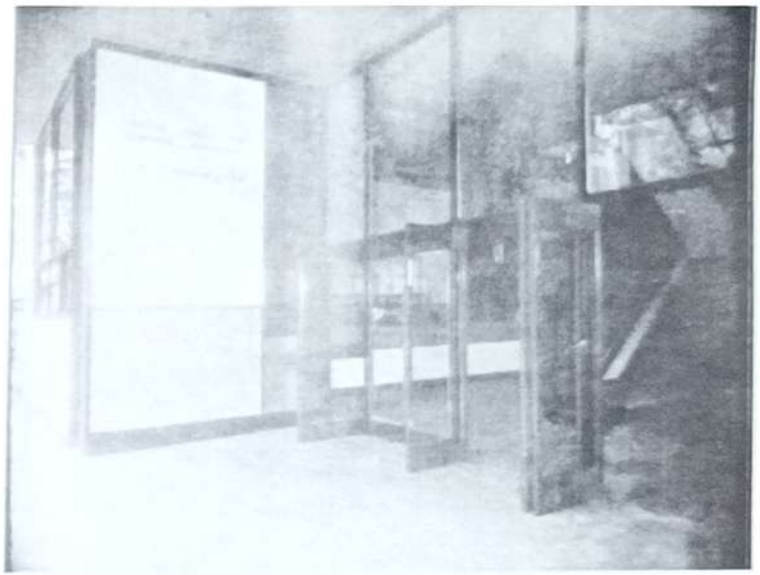
El equipo de filmación de **La raya amarilla** (1962): Ferruccio Musitelli (operador de cámara), Alfredo Castro (director de fotografía) y Miguel Castro (asesor de realización).



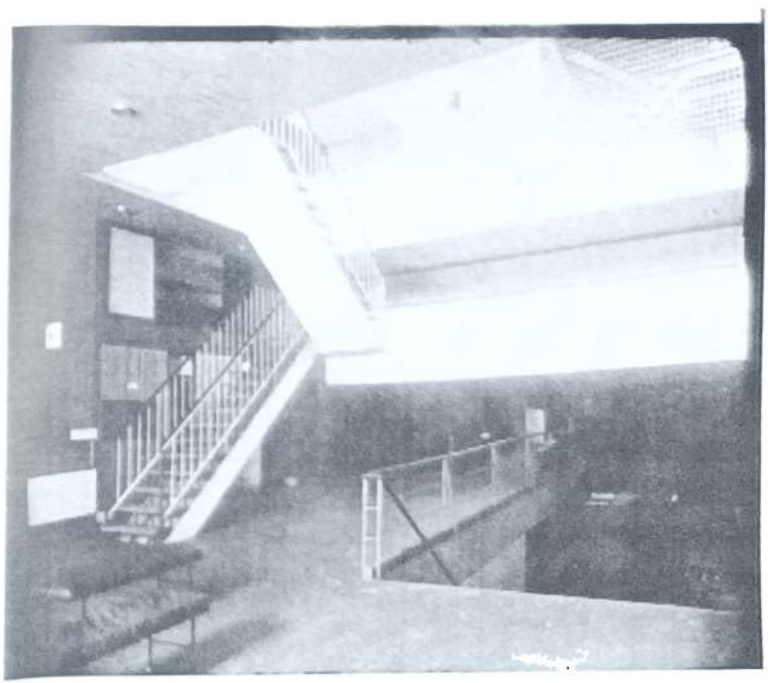
La sala de exhibiciones en el Centro de Protección de Choferes (Soriano 1227) en construcción (1963).



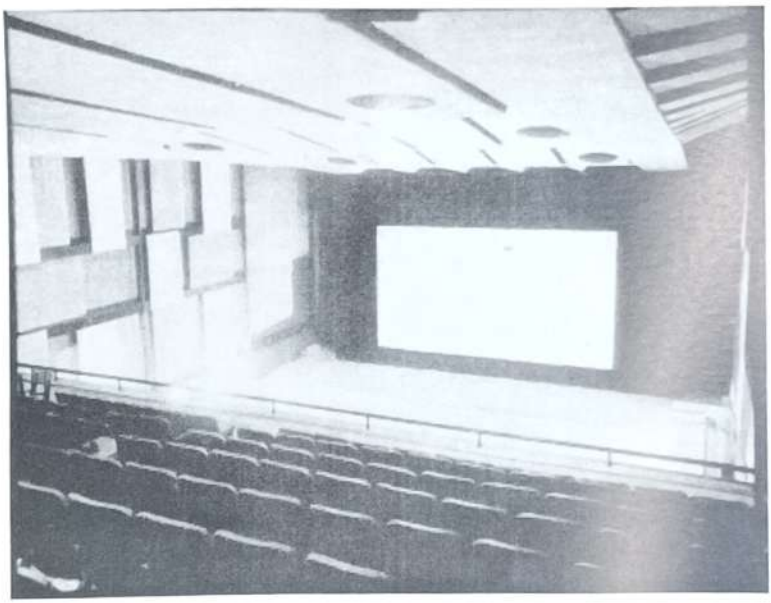
Etapa avanzada de la construcción de la sala de Soriano, pocos meses antes de su inauguración (1963).



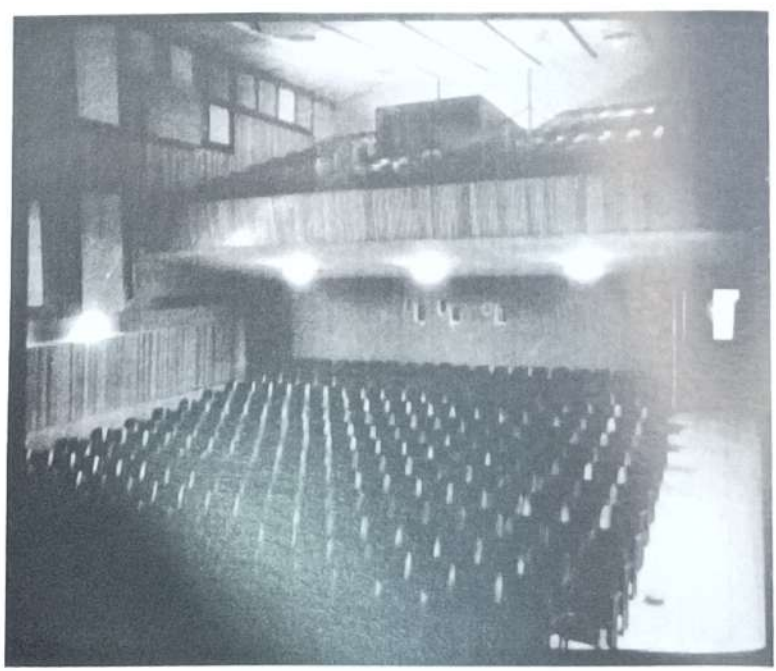
Acceso a la sala de Soriano 1227.



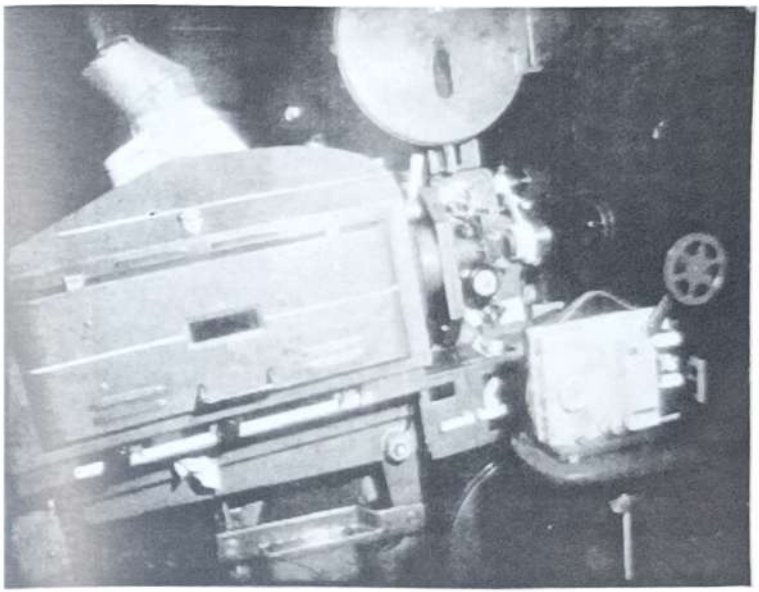
Hall de entrada a la sala de Soriano. La platea estaba en el subsuelo y la tertulia a nivel de la calle



La sala de Soriano, vista desde la tertulia



Panorama general de la sala de Soriano que abarca platea y tertulia

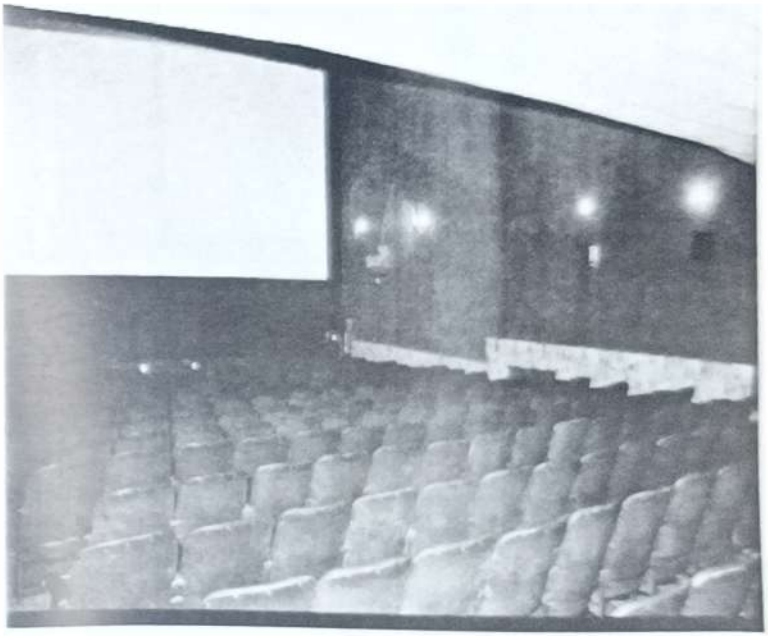


Proyector Gaumont-Kalee de 35 mm y arco voltaico, contrastando con el pequeño proyector para pase de 8 mm, en la cabina de Soriano

Portada del Nº 4 de la revista "Nuevo Film" (1969).

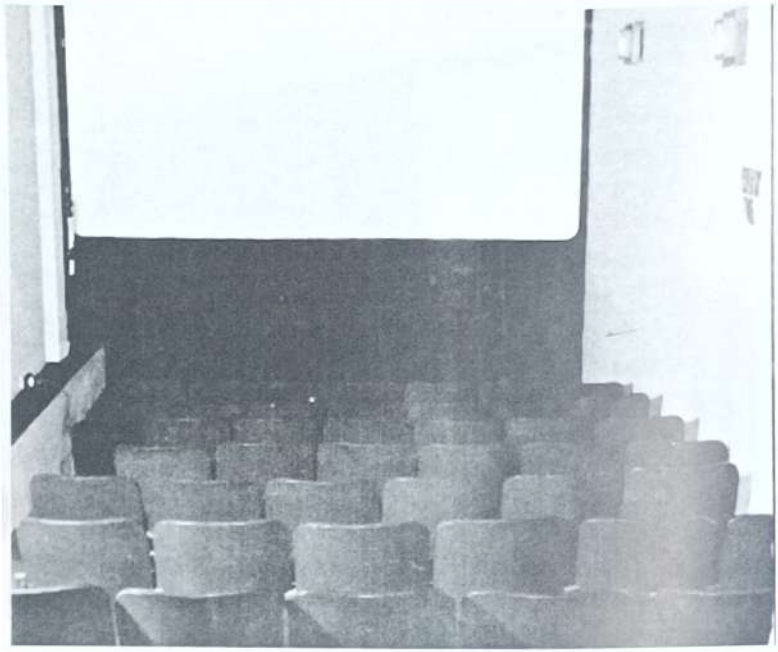
Filmando la coproducción inconclusa de 1971 (título provisorio: **Ay, Uruguay**) con Hugo Álvarez, José Scopelli, Miguel Castro y Juan Carlos Rodríguez Castro

Frente de la sede actual de Canelones 1280



La sala Lumière de Canelones 1280, inaugurada en 1987.

Otra vista de la sala Lumière en uno de los festivales de Jovencine (1991).



Vista de la sala Chaplin de Canelones 1280.

Durante una función de Jovencine en la sala Chaplin de Canelones 1280 (1991).

El regreso de Homero Alsina Thevenet en 1989, junto a Omar de los Santos y a su viejo codirector de "Film" Jaime Francisco Botet.

Los miembros del Consejo Directivo de 1989: De pie: Omar de los Santos, Israel Frimer, Juan Carlos Genta y Reynaldo Delisante. Sentados: Remember Caprio, Leopoldina Nóvoa, Arístides Pisano y Roberto Naya.

Portada del Nº 8 de la revista "Film" (octubre 1952), según diseño del Arq. Walter Chappe Píriz

Capítulo IX:

NUBES DE TORMENTA

Como toda institución que crece, Cine Universitario se transformó en un organismo complejo y de difícil manejo, sobre todo por aquel concepto inmutable de que las actividades culturales no debían ser remuneradas, perteneciente sin dudas a una etapa feliz del país que estaba tocando a su fin. Los directivos y colaboradores seguían aportando sus esfuerzos a pesar de las incomodidades locativas, por eso en el boletín de mayo-junio 1968 se anunciaba el compromiso de compraventa del inmueble ubicado en Santiago de Chile 1182, casi Canelones, un caserón de dos pisos cuya planta baja estaba ocupada por una pensión. Se pensaba utilizar sólo la planta alta que tenía amplísimas habitaciones para ubicar todas las dependencias de Cine Universitario: administración, sala de sesiones, biblioteca, archivo, departamento de filmación y algún etcétera. El número de socios (siempre rondando los 3.500) permitía esa expansión, con cuotas sociales de $ 120 y $ 115 de

acuerdo a la inflación. El número de funciones seguía en el promedio de las 140-150 por año.

En materia de publicaciones continuaba editándose un folleto mensual y el N° 2 de la revista "Nuevo Film" apareció en marzo de 1968, con formato similar al anterior y notas firmadas por Luis Elbert, Juan Carlos Rodríguez Castro, Álvaro Sanjurjo Toucon, Mario Raimondo, Manuel Martínez Carril, Jorge Brogno, Jorge Abbondanza y Miriam Alencar. Tenía 204 páginas y se vendía a $ 100, o en tres cuotas de $ 33. También se anunció a partir de marzo la reanudación de los programas diarios a entregarse en cada función, con ficha técnica completa y comentario de la película a exhibirse. Cuando se trataba de una muestra especial o de films no estrenados comercialmente en Uruguay, el comentario era traducido de una revista extranjera, según costumbre habitual y muy prolija. A fines de ese año salió el N° 3 de la revista y en el boletín enero-febrero de 1969 no solamente se anunciaba que la edición estaba casi agotada sino que para abril se preveía la salida del N° 4. El registro de socios era tan alto que en vez de abrir un período de franquicias para anotarse se implantó una matrícula de inscripción de $ 500, de la cual estaban exonerados solamente los estudiantes universitarios que hubiesen rendido al menos dos exámenes en 1968. Indudablemente, era un período de bonanza.

Sin embargo, también era un período de definiciones ideológicas. Primero el Cine Club de Marcha y luego la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) comenzaron a esgrimir una política agresiva de ruptura con la cultura tradicional y afinidad con los movimientos guerrilleros de la

época. Alzando con iracundia una cámara de cine como si fuera un fusil (emblema de un cine comprometido y militante), la C3M se especializaba en traer y exhibir (en El Galpón y otras salas) documentales revolucionarios, testimoniales y antiimperialistas, con el mismo espíritu con que Jean-Luc Godard había abandonado el cine comercial y se había ido a filmar la guerra de Vietnam. En un artículo publicado en el número uno de la revista de la C3M, Hugo R. Alfaro, uno de sus promotores, escribía: *"En los países subdesarrollados se debería apostrofar públicamente a quien escribe ensayos sobre Bergman o Antonioni. En Montevideo, los cineclubes editan costosas revistas para publicar esos trabajos"*. Era bien claro a quiénes se estaba refiriendo.

En el otro extremo, casi tocándose, la Cinemateca Uruguaya había retomado impulsos a través de su viejo director Walther Dassori, y cuando su conducción queda en manos de Manuel Martínez Carril (que venía de Cine Club del Uruguay) comienza su política expansiva, primeramente con funciones para público (en Cine Universitario, que le prestaba sus instalaciones los sábados en trasnoche) pero principalmente ampliando su archivo de films. A fines de los años '60 y principios de los '70, había ya una polémica declarada entre la C3M y Cinemateca Uruguaya por las políticas a seguir con respecto al cine. En las páginas del semanario "Marcha" la C3M cuestiona duramente a la Cinemateca y desde el diario comunista "El Popular", la columna "Aquí Cinemateca" expone sus puntos de vista sobre qué hacer políticamente con los archivos de films.

Para quien lo viera de afuera, el asunto no daba más que para despertar adhesiones o rechazos por una o por otra postura (a fin de cuentas, cosas teóricas que pretendían tener incidencia en la cultura popular). Pero el problema es que todos los cineclubistas eran permeables a uno u otro lado, desde posturas más radicales a más moderadas y en una época en que la neutralidad era mal mirada, se opinaba que era preferible saber qué pensaba el que se tenía enfrente (y si era en la Directiva de un cineclub, más aún) antes que las tibias definiciones que no se comprometían con nada. Era una tónica de la época y como tal debe quedar registrada.

En la Directiva de Cine Universitario pasaba lo mismo. Algunos querían más compromiso político y otros preferían conducir la institución hacia los terrenos neutrales de exhibir de todo y evitar inclinarse hacia una sola posición, o sea no apoyar iniciativas que promovieran posturas revolucionarias del cine tercermundista. La mayoría de los socios quería ir al cine a ver buenas películas y punto, pero si estaban comprometidas con su tiempo y aportaban algún mensaje compartible, mejor. La política estaba en la calle, en la prensa, en los institutos de enseñanza, en las discusiones de café, en fin, se colaba por todos lados mientras Uruguay se radicalizaba cada vez más y vivía bajo permanentes Medidas Prontas de Seguridad. Algunos no querían que se colara también en el cine, pero, ¿era ello posible? ¿Se podía vivir realmente fuera de la realidad como en una burbuja de aire? El teatro, la literatura, el canto popular, toda manifestación cultural estaba filtrada políticamente, así como la C3M quería que

estuvieran los cineclubes. Así fuera por ese o por otros motivos, en el Consejo Administrativo comenzaron los desacuerdos y las disputas, algunas bastante fuertes.

En el año en que Cine Universitario cumplía su 20° aniversario y había elecciones, estaba claro que la armonía de antes no volvería a darse y que la lucha electoral era inevitable y a muerte. Aquella disputa inocente de antes, donde se presentaban dos listas con casi la misma gente ya no parecía posible. Y el estatuto preveía que la lista ganadora se llevaba los diez cargos, sin darle espacio a la minoría. Nadie pensó que las cosas llegarían a ese punto. ¿Era la crisis del crecimiento o las apetencias naturales de gente que deseaba imponer sus ideas y su forma de proceder porque creía que eran mejores que las de sus adversarios? Algunos hechos puntuales crisparon los ánimos. El tesorero titular había hecho algunos depósitos bancarios en su cuenta personal, por lo que debió renunciar. Algún directivo no estaba de acuerdo en alquilar la sede de la calle Santiago de Chile, cuya inauguración se produjo el 15 de agosto de 1969. Otro directivo creía que la edición de "Nuevo Film", cuyo número 4 salió a la venta en ese mismo mes de agosto, era un despilfarro y una especie de culto a la personalidad de su director. Todas las sesiones del Consejo Administrativo (los lunes) terminaban mal y sólo podrían solucionarse cuando el cambio de la Directiva juntase otra vez a quienes estaban de acuerdo y dejase afuera a la oposición. Y la cuota social aumentaba a $ 240, el doble de lo que valía hasta entonces.

El sábado 6 de setiembre se realizaron las elecciones para el período 1969-1971. El liderazgo lo había tomado

Nelson Esacerbi, suplente en la Directiva saliente que había ascendido a titular por la renuncia del tesorero. Esacerbi formó un grupo bastante heterogéneo, con viejos socios de la institución que ya habían estado en Directiva años atrás, y mucha gente nueva que recién se incorporaba. Pero hizo que ese grupo se juramentara a no firmar ninguna otra lista, por lo que los integrantes del oficialismo no pudieron confeccionar una lista medianamente respetable, máxime con la exigencia del 70% de universitarios impuesta por los estatutos. Las elecciones se hicieron entonces con lista única, la opositora, que proclamaba los nombres de Remember Caprio, Miguel Castro y Nelson Esacerbi (nombrados luego directores ejecutivos), Leonel Palmas (tesorero), y Olga Bonilla, Jaime E. Costa, Horacio Mayer, Omar G. Parada, Miguel Prando y Juan Carlos Rodríguez Castro (vocales). Quedaban afuera los fundadores Jaime Francisco Botet y Alfredo Castro Navarro, además de Jorge Brogno, Jaime Cantore, Luis Elbert, Nelson Pita, César Luis Repetto y Álvaro Sanjurjo, titulares de la Directiva saliente.

La renovación fue entonces radical, y ello implicó la desaparición de "Nuevo Film" (que era casi una obra personal de Sanjurjo) pero el mantenimiento del folleto mensual y el programa diario, que en breve pasaría de una modesta hoja a mimeógrafo a una prolija edición en imprenta profesional. La tormenta pasó sin dejar una ola de destrucción. Las actividades se mantuvieron tal como antes, algunos directivos desplazados se avinieron a colaborar en diversas comisiones (Botet, Repetto) y la programación, a cargo de Ricardo Rolando, lució el rigor de siem-

pre, con un obligado Festival de los 20 años en diciembre, exhibiendo algunos títulos fundamentales de Bergman, Fellini, Kobayashi, Losey, Truffaut, Wajda, Buñuel, Pereira dos Santos, Kalatozov, Huston y un programa uruguayo con **Como el Uruguay no hay** de Ugo Ulive, **Carlos** de Mario Handler, **Elecciones** de Ulive y Handler y **Cantegriles** de Alberto Miller. Y como no podía faltar, **Lola Montes** de Max Ophüls, aquella película que había inaugurado la sala de Soriano 1227 en 1964 y cuya copia era una de las pocas que se conservaban con el montaje original.

La nueva sede de Santiago de Chile albergaba cómodamente las oficinas, la Secretaría, la sala de sesiones, el archivo enriquecido con una flamante fototeca, la biblioteca con libros y revistas en constante aumento, el Departamento de Filmación con varios jóvenes que se acercaban a aprender y había incluso lugar para un microcine con aquellos proyectores rusos de la calle Andes. Todo funcionaba bien, la sala estaba siempre colmada, si el número de socios bajaba un poco bastaba con abrir un breve período de franquicias para cerrar el registro nuevamente, y nada parecía augurar los malos tiempos que se venían. Era el país mismo que estaba en plena crisis, y solamente alguien muy iluso o ingenuo podía pensar que Cine Universitario iba a mantenerse como una isla en medio de aguas cada vez más embravecidas, con una masa social que reflejaba en la misma proporción las profundas divisiones que día a día se hacían más irreconciliables.

Capítulo X:

PELÍCULAS PROVOCATIVAS

En 1969 el número de funciones llegó a 190, el máximo desde la inauguración. Es que a los habituales días martes, viernes y sábado se habían agregado los miércoles con motivo de una extensa revisión sobre la historia del cine mudo, que abarcó desde el 21 de mayo con **Les films Lumière** hasta el 17 de diciembre con **La pasión de Juana de Arco**, treinta programas con un voluminoso folleto que acompañaba el ciclo. Además, ese año del XX aniversario hubo muestras de cine brasileño actual y otra con la revisión del cinema nôvo, estrenos checos (con **Las margaritas** de Vera Chytilová y **La fiesta y sus invitados** de Jan Némec), cine testimonial con films de Santiago Álvarez, estrenos franceses con títulos de Franju, Rohmer, Rivette, Rouch, Marker, una completa revisión de la obra de Godard y variadas muestras de todo el cine

valioso del mundo y sus mejores realizadores (Bergman, Antonioni, Hitchcock, Resnais, Jancsó, Truffaut, Lumet, Flaherty, Bresson, Renoir, Vigo, Welles, Capra, Ford, Lubitsch, Kawalerowicz, Cukor, Peckinpah, Kubrick, Hawks, Wyler, Chaplin, Losey, Huston, Dreyer, Carné, Buñuel, Fellini, Wajda), dentro de una pluralidad absoluta y siempre en ciclos que justificaran la inclusión de determinado film, que el folleto mensual se encargaba de ubicar en el tiempo y en la carrera del realizador. Esa era la tarea fundamental de un cine club y se cumplía a conciencia pero también con el íntimo disfrute de gente que amaba el cine por sobre todas las cosas.

En ese año y en los siguientes se planificaron también actividades anexas como un Encuentro Latinoamericano de Cineclubes, organizado por Cine Universitario y la Secretaría Latinoamericana de la Federación Internacional de Cineclubes. En 1970 se realiza un ciclo de conferencias sobre "Vigencia del cine directo: significación social en la actualidad y raíces históricas", con intervención de Manuel Martínez Carril, Luis Elbert, Miguel Castro, Gastón Blanco, Oribe Irigoyen y Walther Dassori. Ese año, Cine Universitario aprobó un proyecto de "Estímulo a la realización cinematográfica" consistente en un apoyo económico al cine nacional, entendiéndose por ello el solventar las etapas finales de sonorización y copiado frente a una película que se entendiese valiosa por parte del Consejo Administrativo y cuya parte de imagen se encontrase terminada. La intención era buena, pero no llegó a concretarse en los hechos.

En febrero de 1971 se realizó un "Encuentro Nacional de Realizadores, Cineclubistas, Cinetecarios, Críticos. Distribuidores y Exhibidores", con tumultuosas sesiones bajo altas temperaturas en la sala y en la sede social. Se formaron varias comisiones encargadas de discutir y proponer temas que luego se unificarían en una resolución final sobre *1) Importancia de una cultura cinematográfica que permita una valoración estética adecuada del film exhibido; 2) Trascendencia social y psicológica del cine; 3) La realización cinematográfica en el Uruguay.* Hubo discusiones muy fuertes y ya se notó una división entre quienes consideraban que el cine era una manifestación artística y quienes creían que debía ser utilizado con fines de concientización social. La eterna discusión entre los esteticistas y los militantes, entre los que iban al cine a paladear una obra maestra y quienes estaban más interesados en el cine como instrumento de acción política que como objeto de pasivo entretenimiento. Esas aguas divididas no obedecían en cambio a posturas de izquierda o derecha sino que estaban incluso por encima de ideologías: era una cuestión pragmática, cuya discusión principal era mantenerse dentro de ciertos límites de discreción y respeto hacia la opinión ajena o imponer lisa y llanamente una manera de actuar que llamara a la acción directa.

Eso era lo que estaba sobre el tapete, y la Directiva de Cine Universitario debía mantener un delicado equilibrio para no caer en políticas extremistas. Si se observa la programación y las publicaciones de esos años se puede apreciar ese delicado equilibrio, aunque las voces que exigían

más compromiso político chocaban contra las otras que se quejaban de que la institución ya se había politizado. Nada más claro para demostrar que se estaba transitando por la línea media. Pero a veces la cosa podía desbordarse. En el boletín junio/julio de 1971 hay dos anuncios importantes. El primero es el de la inminente filmación de un largometraje nacional coproducido por Cine Universitario, Cine Club y Cinemateca Uruguaya. Duraría 90 minutos y constaría de cuatro episodios *"que reflejarán y comentarán la realidad del país"*. Se preveía un período de filmación que debería concluir antes del 4 de setiembre, ya que el estreno se fijaba para principios de octubre. Era año de elecciones nacionales muy especiales, con el Frente Amplio y el gobierno de Jorge Pacheco Areco enfrentados, mientras la guerrilla tupamara seguía en acción aunque todos sus líderes estaban presos. Luego se fugarían de manera espectacular y las Fuerzas Armadas entrarían a tallar.

Pero la película no iba a tratar directamente esos temas aunque se ubicaría en ese contexto. El asunto se basaba en un libreto de Carlos Maggi y los directores serían Ferruccio Musitelli, José Bouzas, Miguel Castro y Juan Carlos Rodríguez Castro. Los dos últimos estaban en la Directiva de Cine Universitario. Otros técnicos que trabajarían en el proyecto eran Walther Dassori, Omero Capozzoli, Luis Elbert, Carlos Scavino, Oribe Irigoyen, Henrio Martínez y Horacio Mayer (que era el encargado del Departamento de Filmación de Cine Universitario). El otro anuncio del boletín se refería a la organización de un Curso Teórico Práctico de Cinematografía, cuyos alum-

nos podrían colaborar luego en el largometraje proyectado. Sin embargo, el Departamento de Filmación tenía planes propios.

Con la colaboración de Juan Carlos Rodríguez Castro en la parte de animación y de Andrés Castillo en la idea y el libreto, sus integrantes se abocaron a la realización de un cortometraje que se encaró como "prueba de aptitud" pero fue piedra de escándalo. Se llamó **La rosca** y aparecía firmado por el Grupo América Nueva. Duraba diez minutos y trazaba, con técnicas de animación y tomas documentales, una semblanza de la rosca político-económica que dominaba el Uruguay, con un claro llamado a romperla votando a fin de año por los candidatos que aseguraran ese cambio. La película fue aprobada por el Consejo Administrativo (no por unanimidad) y se exhibió en la sala de Soriano sin previo aviso y sin constar en el boletín mensual. Las reacciones fueron muy variadas, entre gente que aplaudió con entusiasmo (aunque la película no aparecía como producción de Cine Universitario) y otra que protestó airadamente al confirmar, esta vez sin duda alguna, que la institución estaba políticamente flechada. Pocas semanas después, la copia que circulaba por el interior fue confiscada y prohibida su exhibición por el gobierno de Pacheco Areco, junto con otras muestras de cine "revolucionario" (**Me gustan los estudiantes, Liber Arce, liberarse**), y años más tarde, **La rosca** sería uno de los principales motivos de las dificultades de la institución con el gobierno de facto, pero en 1971, en plena ebullición electoral, nadie pensó en el embanderamiento político que había asumido.

Porque en setiembre de ese año hubo renovación de autoridades sin lista opositora, por lo que el nuevo Consejo Administrativo para 1971-1973 quedó constituido por Miguel Castro, Jaime E. Costa y Juan Carlos Rodríguez Castro (directores ejecutivos), Leonel Palmas (tesorero) y Olga Bonilla, Remember Caprio, Nelson Carro, Omar de los Santos, Omar G. Parada y Miguel Prando (vocales). El principal líder del cambio sustancial de la Directiva en 1969, Nelson Esacerbi, había renunciado misteriosamente a principios de año sin culminar su mandato. El Consejo quedaba ahora prácticamente en manos del Departamento de Filmación, con los jóvenes Carro y De los Santos (del Grupo América Nueva que había hecho **La rosca** con la colaboración de Rodríguez Castro) y el Ing. Miguel Castro a quien ellos consideraban su maestro, contando con el respaldo de Parada y del nuevo delegado de la Universidad, Carlos Scavino, toda gente de cine. Por primera vez, la Directiva de la institución quedaba prácticamente en manos de la gente que hacía (o quería hacer) cine. Y eso estaba no sólo en los estatutos sino en la propia esencia del pensamiento de sus fundadores.

A medida que se acercaba la fecha del estreno del largometraje (llamado de ahí en más "la copro"), los plazos no se cumplían. Había dificultades prácticas por lo que el episodio "de enlace" entre los otros tres (que iba a ser dirigido por Musitelli) fue abandonado. El de Bouzas (por parte de Cine Club) llegó a terminarse en su parte principal, y el de Miguel Castro (de Cine Universitario) se completó en la parte de imagen aunque faltaba la sonorización, que estaba hecha pero no montada. Era un

film en 16 mm y blanco y negro y tuvo el título provisorio de **Ay, Uruguay**, pero puertas adentro era "la copro". En el boletín noviembre/diciembre de 1971 se anunciaba el propósito de estrenar la película en la última semana de noviembre (semana previa a las elecciones), como golpe de efecto, y se dejaba libre la semana del 21 al 28, prometiendo detalles oportunamente. En realidad, el nerviosismo cundía porque no solamente era difícil cumplir con ese plazo (y la oportunidad de repercusión de la película era ese y no otro) sino que el episodio de Rodríguez Castro no había despegado todavía. Vale la pena detallar de qué se trataba cada uno.

El de Bouzas presentaba a un veterano habitante de un pueblo del interior (Alfredo de la Peña) que tenía el cartel de un partido tradicional en el frente de su casa. En varias conversaciones con amigos (en el club de bochas, en el boliche, en la cancha, por la calle) termina por tomar conciencia de que hay que retirar ese cartel o tal vez cambiarlo por otro. El de Castro se refería a Dinorah (y ese era el título del episodio), una señora muy paqueta del Prado (Mary Pereira), que en las primeras escenas se entera por el abogado de la familia (Mario Branda) de que su recién fallecido padre la ha dejado sin un centésimo. Sin perder jamás la elegancia ni la dignidad, Dinorah comprende que debe mandar a remate todos sus bienes familiares e incluso vender su lujosa mansión, símbolo del poderío económico de otra época. Jamás pierde la compostura mientras el mundo se le viene abajo, hasta que conduciendo su blanco Mercedes por la rambla casi atropella a un pobre hom-

bre que cruza con un carrito (Juan Manuel Tenuta). Entonces se baja y estalla en los insultos más soeces, descargando la tremenda tensión que corría por su interior y revelando su verdadera esencia. Este episodio llegó a ser visto en versión completa y sonorizada por miembros del Consejo Administrativo, y era realmente bueno. El de Bouzas tenía problemas de sonido y de foco, lo que lo hacía técnicamente imperfecto, pero el de Castro era impecable.

¿Y qué pasó con el de Rodríguez Castro? Era el episodio del cual la responsabilidad competía a Cinemateca y sólo llegó a filmarse una cuarta parte. Una década después el mismo director completó **Mataron a Venancio Flores** para la misma institución, y tuvo serios problemas con el montaje final. Esta vez Rodríguez Castro tuvo algunos desacuerdos con el libretista Maggi que supervisaba la filmación con el guión en la mano y no toleraba ningún desvío. Una discusión acerca de una partida de ajedrez que se filmaba en la sede de AEBU fue el detonante para suspender el rodaje. El proyecto proponía a un padre de clase media (Villanueva Cosse) que notaba que su hija estudiante de facultad había dejado de ir a su casa y de frecuentar sus lugares habituales. Preocupado, comienza a investigar entre amigos y compañeros de clase hasta que por fin cae en la realidad: su hija ha pasado a la clandestinidad. Está claro que semejante argumento con un país bajo Medidas Prontas de Seguridad iba a tener sus dificultades.

La filmación en exteriores (principalmente un bar en Rondeau y Colonia, la sede de AEBU) era un problema

mayor (autorización policial mediante, cosa muy improbable) y el proyecto naufragó. Como demostración de ello baste citar que cuando Miguel Castro rodaba "Dinorah" en la rambla de Punta Gorda había que cortar el tránsito, pero un automovilista muy prepotente quería pasar a toda costa y llegó a sacar un revólver y amenazar al equipo, que tuvo que abrirle el paso. El hombre era militar, avisó a la Policía, y ésta se presentó en el lugar interrogando a todo el mundo y descubriendo que el Mercedes blanco que se utilizaba pertenecía a la Embajada de Chile, donde, se sabe, gobernaba Salvador Allende. El incidente fue utilizado luego contra Cine Universitario para probar sus vinculaciones con el comunismo internacional. Ese fue uno de los tantos ejemplos de las dificultades que había que enfrentar para filmar películas en esos tiempos.

Por supuesto el anunciado estreno no se produjo, el resultado electoral de 1971 no auguraba un futuro mejor para él, y cuando se quiso reanudar el rodaje en abril de 1972 el Estado de Guerra Interno y la situación política dominante lo convertían en algo muy, pero muy peligroso. Fue pospuesto indefinidamente y los rollos filmados se archivaron en Cine Universitario, que sin embargo tuvo otra precaución con el negativo de **La rosca**, que quedó a buen recaudo. Los fragmentos de Rodríguez Castro, en cambio, fueron a parar a su propio estudio en la Ciudad Vieja (Bartolomé Mitre entre Sarandí y Buenos Aires) y se quemaron en un incendio que destruyó el lugar. En definitiva, **Ay, Uruguay** fue uno de los tantos proyectos inconclusos del cine nacional, pero nadie sospechaba las consecuencias que iba a traer en el futuro ni las trágicas derivaciones que sobrevendrían por su causa.

Capítulo XI:

AÑOS DE RELÁMPAGOS...

La complicada situación política del país, con continuas huelgas y turbulencia estudiantil y sindical, no afectaba demasiado las actividades culturales, aunque muchas funciones debieran suspenderse por paros o simplemente por falta de locomoción, aplazando su exhibición para el mes siguiente. El abultado número de socios, con una sala de poco más de 500 butacas y tres vueltas, hacía que a menudo la función de las 19.45 tuviese la sala colmada. Y eso ocurrió más pronunciadamente cuando se programó un ciclo sobre "El nuevo cine americano", con títulos muy atractivos y de estreno más bien reciente. No había sido hasta el momento el estilo de Cine Universitario exhibir películas nuevas (salvo preestrenos o films que venían por vía diplomática), pero este ciclo convocaba multitudes a pesar de que la cuota había subido a $ 290 y encima se cobraba matrícula. Sin embargo, ese ciclo y la apertura de

un breve período de franquicias, atrajo más gente de la necesaria, pero los costos de mantenimiento habían subido, las numerosas publicaciones (boletín mensual, programas diarios y folleto mensual) requerían de inversiones cada vez mayores y el alquiler de películas también había subido vertiginosamente. Había dinero, pero la cuota social era el único ingreso de la institución.

Además se aumentaron los días de funciones, incorporando los miércoles para exhibir exclusivamente películas de la historia del cine, comenzando con un completísimo ciclo en doble programa del Neorrealismo italiano que abarcó desde junio a noviembre con 32 títulos. Otro rasgo fue que, audazmente, comenzaron a alquilarse películas que aún no habían cumplido su ciclo de exhibición comercial y se habían estrenado apenas un año antes. El precio era más caro y la situación provocó algún malhumor entre los distribuidores, que empezaban a mirar con desconfianza cómo Cine Universitario competía con las salas comerciales. Pero una vez iniciada la costumbre, ya no se podía volver atrás. En abril de 1972, el ciclo "Los jóvenes y la sociedad de consumo" incluía las recientes **Zabriskie Point** de Antonioni, **Las fresas de la amargura** de Stuart Hagman, **Amor a su manera** de Leonard Horn, **Al borde de su mundo** de Richard Rush y **Amores de un adolescente** de John Erman, varias de ellas de calidad discutible y fama perecedera, pero su rebeldía juvenil encontró gran apoyo en el público. En cierto modo, exhibir películas tan nuevas era una desviación de los fines cineclubistas, compensada en parte por una gran retrospectiva John Huston y el comienzo a título experimental

del ciclo "Revisando films de archivo", que tenía lugar los miércoles en una única vuelta, como para probar qué pasaba.

Parece mentira que para exhibir los viejos y queridos clásicos del cine hubiese ahora casi que pedir disculpas, no vaya a ofenderse alguien porque la película era antigua y en blanco y negro. Gran sorpresa, resultó todo un éxito y hubo que agregar otra vuelta, lo que no era de extrañar cuando se ofrecían **Tiempos modernos** de Chaplin, **Domando al bebé** y **La comedia de la vida** de Hawks, **El ciudadano** y **Soberbia** de Welles, **Carta de una enamorada** de Ophüls, **La dama de las camelias** de Cukor, **El fantasma se embarca** de Clair y otras cosas por el estilo, todas rodeadas de un aura clásica y muchas presentadas previamente con diapositivas y comentarios, en copias 35 mm bien conservadas. Otros ciclos, en cambio, no ocultaban intenciones más oportunistas. "La otra cara de la justicia" se tituló así porque era imposible en ese momento llamar por su nombre a una serie de películas donde la brutalidad y la corrupción policial (y a veces la tortura) se mostraban crudamente: **El investigador** de Gordon Douglas, **El inspector Max** de Claude Sautet, **Último domicilio conocido** de José Giovanni, **Investigación de un ciudadano sobre toda sospecha** de Elio Petri, **Un tira** de Yves Boisset, eran todos títulos cuestionadores, seguidos por una revisión Eisenstein con **Potemkin** y **Octubre** entre otras, nada menos.

En seguida vino "Formas de la rebelión" con **El ejército de las sombras** de Melville, **La barricada silenciosa** de Vávra, **Los rojos y los blancos** de Jancsó, **¡Queimada!**

de Pontecorvo, **Cuatro días de rebelión** de Loy, **Odio en las entrañas** de Ritt, **Metello** de Bolognini y **Donde sobra un hombre** de Costa-Gavras. Si no estaban **La batalla de Argelia** ni **Los compañeros** era porque en ese momento no había copias en circulación o ellas estaban lisa y llanamente escondidas por sus distribuidores. Pero igual había apologías de la revolución armada contra la opresión, de las huelgas sindicales, de los atentados anarquistas y otros temas removedores que pronto serían tabú, pero en ese momento las películas estaban ahí y había que aprovechar. En la tapa del folleto mensual, la cara de un hombre amordazado (era del afiche de **¡Queimada!**) resultaba muy provocativa. Muchos pensaban que se estaba utilizando la institución con fines proselitistas, pero la mayoría aplaudía fervorosamente esos títulos con los que se identificaba plenamente. Si la función de un cine club era exhibir películas que fuesen el reflejo de su época (porque el cine siempre ha sido un espejo de su tiempo), la convulsa realidad del país ameritaba esos ciclos. Nadie pensaba entonces que pocos años más tarde todo ello sería utilizado como base de graves acusaciones que incidieron en la vida de la institución y la dañaron seriamente.

De cualquier modo había lugar para otros motivos de satisfacción. Cuando la revista inglesa "Sight & Sound" realizó en 1972 su tercera encuesta sobre las diez mejores películas de todos los tiempos, Cine Universitario recibió una invitación a participar. Hacía años que el folleto mensual se canjeaba con otras revistas de cine de todo el mundo (el franqueo gratuito de que gozaba la institución favorecía ese intercambio) y la invitación llegó a nombre del

"editor" de esa publicación, cuyo responsable era uno de los tres directores ejecutivos y ostentaba el más modesto cargo de "encargado de publicaciones". Cuando éste presentó en Directiva la moción de que se realizara una votación general en el Consejo para enviar los diez títulos elegidos le dijeron que eso era impracticable y que la confeccionara él mismo. Hubiese sido divertido saber qué pensaban sobre el cine los diez directivos, máxime cuando la invitación de "Sight & Sound" pedía que se dejaran de lado valoraciones artísticas y estéticas y que se eligieran las diez películas que uno "quisiera llevarse a una isla desierta".

Así que eligió **El ciudadano** de Welles, **La dolce vita** de Fellini, **Hamlet** de Olivier, **Los cuatrocientos golpes** de Truffaut, **Cantando en la lluvia** de Kelly y Donen, **Sinfonía de París** de Minnelli, **Nace una estrella** de Cukor, **Una Eva y dos Adanes** de Wilder, **Intriga internacional** de Hitchcock y **La pasión de los fuertes** de Ford. Grande fue su sorpresa cuando Botet le mostró el ejemplar de verano del '72 y allí aparecían en cuerpo 10 y por orden alfabético los nombres de los 80 participantes con las diez películas elegidas por cada uno. "Jaime E. Costa – Uruguay – Cine Universitario" figuraba entre Richard Corliss (USA) y Peter Cowie (Gran Bretaña) y junto al argentino Edgardo Cozarinsky eran los únicos latinoamericanos de la lista. Fue también la primera y única vez que un uruguayo participara en esa famosa encuesta que sigue eligiendo a **El ciudadano** como la mejor de todos los tiempos.

En el verano de 1973 se intentó realizar funciones de

trasnoche los sábados, eliminando la primera vuelta. Ello coincidió con un ciclo titulado "Hollywood: sus estrellas y su tradición", que incluía títulos emblemáticos como **Lo que el viento se llevó** (nunca exhibida antes en forma integral). La larga duración de alguno de ellos (**La vuelta al mundo en 80 días, Nace una estrella, Historia de una monja**) obligó a exhibirlos solamente en dos vueltas los viernes, lo que ocasionó tumultos entre mucha gente que quedó afuera y amenazaba hasta con borrarse. Sin embargo **El diario de Ana Frank** se exhibió el 9 de febrero con la sala semivacía y la Ciudad Vieja sitiada. Fue la única que no se volvió a proyectar el domingo de tarde, solución adoptada a último momento para compensar a los socios iracundos. La cosa funcionó bastante bien pero no pasó lo mismo con las funciones trasnoche, que resultaron un fracaso rotundo, incluso con **Siete novias para siete hermanos**. La experiencia no volvió a repetirse, aunque hubo que cerrar el registro de socios a pesar de que la cuota mensual había trepado a $ 500. Pronto estaría en $ 750.

El golpe de Estado obligó a suspender las funciones entre el 27 de junio y el 11 de julio, y el próximo boletín convocaba a Asamblea General para el 26 de julio y llamado a elecciones. No pudo realizarse (los permisos policiales no se otorgaban fácilmente) y hubo que posponerla para el 9 de agosto. Era obvio que esta vez iba a haber lucha electoral porque un grupo de socios encabezados por los Sres. Daniel Arijón, Mario Raimondo, Raúl Panzera y Saúl Descoins y apoyados por la Comisión de Puerta, acusaban a la Directiva de estar muy politizada y aducían que la institución peligraba en sus manos. Cual-

quier paso en falso y sería clausurada por la Policía. Una parte del Consejo Administrativo no se amilanó ante las veladas amenazas y decidió redoblar la apuesta. Todo el Departamento de Filmación formó lista propia excluyendo a Bonilla, Caprio, Costa, Palmas y Prando, ninguno de los cuales quiso firmar la lista opositora y quedaron fuera de la contienda. El oficialismo ganó por muy pocos votos con la curiosidad de que Raimondo y Descoins integraban las dos listas, en una como titulares y en la otra como suplentes. El nuevo Consejo Administrativo para el período 1973-1975 quedó entonces integrado por Miguel Castro, Omar de los Santos y Omar G. Parada (directores ejecutivos), Israel Frimer (tesorero), y Nelson Carro, Andrés Castillo, Fernando Coira, Ariel Delor, Domingo de Oliveira y Sergio Soto (vocales). El Departamento de Publicaciones se encomendó a Hugo Bonaldi, que no duró mucho en el cargo. Hubo que recurrir nuevamente a Costa, pero lamentablemente el folleto mensual, que había salido ininterrumpidamente por ocho años, se discontinuó y dejó de aparecer. En noviembre, la cuota subió a $ 1.000. Incluía un fondo para sala propia.

Capítulo XII:

...DÍAS DE REDOBLES

Los dos años que siguieron al golpe de Estado fueron traumáticos y amenazadores para las instituciones culturales, que debían limitar sus actividades para evitar posibles clausuras, pero de alguna manera Cine Universitario los sorteó, incluyendo aquel decreto municipal de funesto recuerdo que prohibía la publicación de fotos y cualquier tipo de comentario sobre películas no aptas para menores de 18 años. El boletín octubre/noviembre de 1973 debió tachar los datos de las películas **Confesión de un comisario a un juez de instrucción** de Damiano Damiani y **Cuando es preciso ser hombre** *(Soldier Blue)* de Ralph Nelson, porque el decreto salió después que los boletines estaban impresos. Los programas diarios tampoco pudieron entregarse, porque sólo podía informarse sobre el título de la película y ningún dato más. Luego se supo que toda esa absurda censura estaba enfocada solamente ha-

cia la publicidad de los cines, no abarcando la crítica ni las notas periodísticas. Pero como siempre ocurre, un desliz podía ser fatal, vaya uno a saber...

En 1974 la institución se prestaba a celebrar su 25° aniversario, había alcanzado el pico de los 3.986 socios y la cuota social no paraba de aumentar por la inflación galopante de la época. En enero pasó a $ 1.400, en agosto a $ 1.700 y en noviembre a $ 2.000, además de frecuentes cambios de horario por los adelantos de la hora en verano y las restricciones de energía eléctrica que obligaron a alterar el funcionamiento de oficinas públicas en invierno. Los socios pacientemente aceptaban todas estas imposiciones porque la institución seguía abierta y ofreciendo las programaciones mensuales con la exigencia de calidad de costumbre. Una revisión especial Murnau permitió la exhibición de varias obras maestras del cine mudo (**Nosferatu, La última carcajada, Tartufo, Fausto, Amanecer**), el clásico **Tabú** y dos films previos poco conocidos (**El castillo de la araña, Fantasma**). Por error se había informado que todas las copias venían en 35 mm y poseían versión española, cuando en realidad venían en 16 mm sin traducción alguna. El viejo espíritu cineclubista se puso en marcha y un grupo de esforzados colaboradores se tomaron el trabajo de realizar las traducciones cuadro por cuadro. Poco después, una retrospectiva Fritz Lang trajo **La muerte cansada**, **Los nibelungos** y **Metrópolis**. Todo ello complementaba los ciclos habituales con la osadía de presentar una semana de cine soviético, otra dedicada a adaptaciones de Chéjov y otra sobre la obra de Andrei Tarkovski, amén de estrenos búlgaros, rumanos y

cortos polacos. Mientras tanto, los muchachos del Departamento de Filmación cumplían una profusa tarea de divulgación, realizando cortos científicos o informativos mayormente dirigidos a los institutos de enseñanza universitaria.

Para diciembre, mes del 25° aniversario, colaboraron las Embajadas de Polonia y Suecia con algunos estrenos, como **Iluminación** de Krzysztof Zanussi, **El barrio del cuervo** de Bo Widerberg y **He aquí tu vida** de Jan Troell, además de un programa de cortos de Arne Sucksdorff y un documental de una hora sobre Ingmar Bergman. Anteriormente, en una muestra de cine alemán, se habían estrenado **Aguirre, la ira de Dios** de Werner Herzog, **El mercader de las cuatro estaciones** y **Las lágrimas amargas de Petra von Kant** de Rainer Werner Fassbinder. En enero/febrero de 1975, una importante muestra de cine mudo americano incluyó clásicos en copias flamantes de **La bruja** *(The Unholy Tree)* de Tod Browning, con Lon Chaney, **Nanook el esquimal** de Flaherty, **El caballo de hierro** de John Ford, **Sangre y arena** de Fred Niblo y **Los cuatro jinetes del Apocalipsis** de Rex Ingram, ambas con Rodolfo Valentino, **Demonio y carne** de Clarence Brown, con Greta Garbo y John Gilbert, **Esposas imprudentes** y **Maridos ciegos** de Erich von Stroheim, **El cine cómico de Mack Sennett** y una **Antología de Laurel y Hardy**. Toda una fiesta para fanáticos. Pero durante el año seguían exhibiéndose títulos viejos muy valiosos junto a los ciclos del cine más o menos reciente. Cinco clásicos del cine mudo alemán incluían **La calle** de Karl Grüne, **El estudiante de Praga** de Stellan Rye, **La mujer en la Luna** y

las dos partes de **El doctor Mabuse**, de Fritz Lang.

El sábado 21 de junio de 1975 se inició (aunque no tuvo continuidad por lo que después se sabrá) un ciclo sobre "apreciación cinematográfica" con el estudio de una obra maestra y edición de un folleto especial. El título elegido fue **El ciudadano** de Orson Welles, que se exhibió a las 17 hs. en forma integral para después proceder a disertaciones sobre diversos enfoques de la obra a cargo de Luis Elbert, Miguel Castro y Gastón Blanco, ilustradas con diapositivas y fragmentos. A continuación, un debate libre entre los asistentes con la actuación como moderador del Dr. Andrés Castillo para terminar a las 22 horas con una nueva exhibición de la película. La jornada fue estimulante y enriquecedora para directivos, colaboradores y socios. El mes siguiente, tres films dieron lugar a sendas "sesiones polémicas", con debate posterior: **Diario de una esquizofrénica** de Nelo Risi, **Myra Breckinridge** de Michael Sarne y **¿Qué?** de Roman Polanski. La segunda y última "apreciación cinematográfica" se enfocó sobre **Frenesí** de Alfred Hitchcock, con similar estructura en la participación de disertantes (Andrés Castillo, Miguel Castro, Raúl Gadea) y debate general, el sábado 23 de agosto. Toda esa actividad estrictamente cineclubista no hacía sospechar la tormenta que se avecinaba, salvo por un detalle fundamental: era año de elección de autoridades.

La clausura. El 31 de julio de 1975 se fijó fecha para la Asamblea Anual Ordinaria y llamado a elecciones, según mandato estatutario. La iniciativa tropezó con las dificultades de la época: solicitud de permiso a la Jefatura de

Policía, demoras sin explicación, hasta que finalmente la asamblea pudo realizarse recién el 14 de agosto. Se informa que, debido a que hay que nombrar una Comisión Electoral y la Jefatura exige aprobar los nombres previamente, lo mismo que de la Comisión Fiscal, las fechas que se fijan por estatuto no podrán cumplirse. Igualmente, si se hace un llamado a elecciones, deben presentarse las listas de candidatos (diez titulares y veinte suplentes por cada lista) para su aprobación previa por Jefatura. Todo es un tremendo engorro que obliga al Consejo Administrativo a posponer las elecciones, así como un pedido para prorrogar el mandato de la Comisión Electoral hasta que pueda elegirse otra. Se fija fecha para la presentación de listas y se solicita a la Asamblea extender el mandato del actual Consejo hasta que puedan realizarse las elecciones de autoridades.

El 11 de setiembre se reúne una asamblea extraordinaria donde el Consejo informa que el 21 de agosto presentó las listas y la Jefatura fijó el 20 de setiembre para ir a notificarse de la resolución. Se resuelve convocar a asamblea para el 22 de setiembre, siempre y cuando se autorice. Súbitamente, el 18 de setiembre la institución fue allanada por las Fuerzas Conjuntas y clausurada por tiempo indeterminado. Los directivos fueron obligados a declarar en la Dirección de Información e Inteligencia, en Maldonado y Paraguay, ante el comisario Tellechea, aunque nadie sabía de qué era la acusación. Según se supo, algún integrante de la lista opositora que había perdido la elección de 1973 y ahora quería postularse nuevamente, denunció a Cine Universitario por actividades subversi-

vas. En el allanamiento se llevaron rollos de película que estaban depositados en el Departamento de Filmación, encontraron en el desván material gráfico supuestamente de "propaganda soviética" (eran revistas de cine que no se usaban, provenientes de Bulgaria y otros países socialistas, que por no estar en español no se consideraban como material apropiado de consulta en la biblioteca) y el secretario rentado de la institución, que observaba atónito el operativo, fue encarado por quien comandaba el saqueo quien, señalando un mural con la escena de las escaleras de Odessa de **El acorazado Potemkin**, le increpó más o menos así: *"¿Ve? Ese es el problema de ustedes. Esas son las películas que dan"*. Los rollos de película requisados correspondían a la coproducción inconclusa de 1971, aunque se supone que ellos creían que se llevaban **La rosca,** que aparentemente era uno de los objetos de la denuncia. Es probable que nunca la hayan visto y destruyeran el material equivocado. Pero así se operaba en 1975. La clausura de Cine Universitario fue un hecho comentado en todo el mundo. El actor Yves Montand llamó por teléfono desde Francia (había trabajado en **Estado de sitio** de Costa-Gavras y sabía muy bien cómo eran las cosas acá) y organizó en Europa un movimiento de solidaridad.

El cabecilla de todo ello era un señor que se hacía llamar "Alem Castro" (seudónimo de Abayubá Centeno) y que estaba encargado de "vigilar" o "supervisar" la actividad de las instituciones culturales. La víctima propiciatoria fue el Ing. Miguel Castro, a quien se tomó como el líder del grupo "subversivo", señalado con el dedo por el o los impulsores de la denuncia. Luego de un mes de

interrogatorios a los tres directores ejecutivos y al gerente Héctor Sosa, la institución pudo retomar sus actividades desde el 21 de octubre, bajo severas advertencias. Debía llamar a elecciones inmediatamente (eso era justamente lo que pensaba hacer cuando citó a Asamblea) y ninguno de los miembros de la Directiva actual podía ser candidato. En la asamblea extraordinaria citada para el 30 de octubre, se leyó un informe del Consejo Administrativo donde constaba que:

1) Se prohibía a la institución la exhibición de películas soviéticas o toda aquella que pudiera contener orientación marxista o tendiera a efectuar propaganda directa o indirecta sobre esta doctrina (Oficio de la Oficina de Prensa del 03/09/1975).

2) Se clausuraban sus actividades a partir del 19 de setiembre de 1975, con prohibición de retirar de la sede todo tipo de enseres, útiles, artefactos o muebles (Oficio del Departamento N° 2 del 19/09/1975).

3) Se autoriza la reapertura a partir del 17/10/1975, condicionada a la realización de elecciones en un plazo no mayor a 15 días.

4) Nota de Cine Universitario dirigida al jefe de Policía Cnel. Alberto Ballestrino, notificándole la dificultad de cumplir con los plazos por la necesidad de confeccionar las listas y esperar su aprobación por parte de Jefatura.

La concurrencia a la asamblea fue muy numerosa y se notaba la inquietud de la masa social ante los hechos ocurridos y la traumática clausura de un mes que había llegado a su fin con ciertas imposiciones nada favorables para el actual Consejo Administrativo, jaqueado por la Policía

y por fuerzas internas que procuraban su derrocamiento. De modo que ante la seguridad de que habría una encarnizada lucha electoral, con las cartas que jugaba la lista opositora y la campaña de desprestigio organizada en aras de "salvar la institución", la lista oficial fue integrada con nombres "intachables", que no poseyeran antecedentes políticos de ninguna especie. Se estudió cuidadosamente cada nombre y se presentó la lista para aprobación de las autoridades policiales. A los pocos días, se informó que habían sido tachados cuatro nombres, pero lo mismo le había ocurrido a la lista opositora. Nadie sabía por qué y no se podía averiguar tampoco, aunque los "tachados" ingresaran en una "lista negra" que podía hacerles perder el sueño y hasta el empleo.

Entonces se cometió un error garrafal. Convencidos por el propio "Alem Castro" de que el Ing. Miguel Castro se había portado "muy bien" y no tenía antecedentes políticos (de hecho, el Ing. Castro no era siquiera un hombre de izquierda, y quienes lo conocían bien aseguran que era más bien lo contrario), los directivos cayeron en la trampa. Al sustituir los nombres cuestionados incluyeron ingenuamente el de Miguel Castro y la lista fue tachada *in totum*. Tal vez, eso era lo que la oposición esperaba luego de su denuncia para "limpiar" Cine Universitario de todo matiz "subversivo". Con bastante retraso, las elecciones pudieron realizarse recién el 31 de enero y la lista única tuvo el camino expedito. Las nuevas autoridades fueron Daniel Arijón, Raúl Panzera y Mario Raimondo (directores ejecutivos), José Gasamán (tesorero), y Saúl Descoins, Ruth Dubini, Vicente Laíno, Leonardo Heus, María del Carmen

Portela y Marta V. de Panzera (vocales). Los suplentes: Guillermo Cresci, Leonel Palmas, Guillermo Sena, Fernando Da Rosa, América Caffera, José Riera, Pedro Negrone, Sergio Ceruzzi, Eduardo Espina, Dante Corrente, Jaime Calvetti, Andrés Piaggio, Raquel Giosa, Emilia Fernández de Hernández, Carlos Obiol, José Garrido, Gladys Ifrán, Violeta Méndez y Enrique Menéndez. En sus manos estaría la conducción de Cine Universitario por los próximos años, con la bendición de las autoridades policiales.

Miguel Castro. Los coletazos del incidente perjudicaron principalmente al Ing. Miguel Castro, a quien le esperaba un destino incierto. Nacido en Chile, de donde vino a Uruguay siendo aún un niño, se había recibido de ingeniero industrial en la Universidad de la República. Aquí se casó, tuvo sus hijos y desarrolló todas sus actividades, que incluían no sólo la realización de cortos y la dirección de una empresa vinculada a labores cinematográficas, sino una intensa tarea cineclubista como docente desde la creación misma de Cine Universitario en 1949. Por mandato de un decreto del 16 de diciembre de 1975 se revocaba su residencia legal y se le expulsaba del país por *"su vinculación a una de las asociaciones delictivas disueltas por el Decreto Nº 1026 del 28/11/1973"* y por *"detentar una conducta antinacional"*. Fue deportado al Chile de Pinochet en enero de 1976, pero sus contactos personales y familiares le permitieron salir de allí hacia Roma, donde intentó rehacer su vida, siempre con la idea de regresar a Uruguay. Cuando pudo hacerlo, ya en democracia, llegó en 1988 y murió al año siguiente. Tenía 61 años. Nunca

había militado en política y nunca entendió, ni él ni nadie, cómo aquella actividad de Cine Universitario y la dirección de una película inédita lo habían convertido (para las autoridades de facto) en enemigo del Uruguay.

Capítulo XIII:

LOS AÑOS DE PLOMO

La transmisión del mando entre las dos Directivas se realizó normalmente, aunque ninguno de los integrantes del Consejo saliente fue llamado a colaborar con la nueva administración. Los socios no tenían por qué darse cuenta del cambio, lo mismo que en 1969 cuando hubo un relevo total de autoridades. Hubo sí una modificación en cuanto a la programación, al menos en dos vertientes: 1) la predominancia del cine policial y de acción, según el gusto personal del nuevo programador, y la invasión de comedias de todo tipo, desde las humorísticas hasta las musicales; 2) el aumento de las funciones, comenzando por agregar los jueves como día normal de exhibiciones, una vuelta más los miércoles (que estaba antes dedicado a revisar films de archivo o históricos) para convertirlo en un día "normal" y en seguida la inclusión de una cuarta vuelta todos los días. El boletín mensual de abril/mayo explicaba que *"es propósito del Departamento de Programa-*

ción mantener ocupadas todas las fechas de que dispone en su sala Cine Universitario" y el de junio/julio insistía en que la institución *"en el deseo de brindar más films a sus asociados al igual que oportunidad de verlos, ha ampliado desde el pasado mes la cantidad de exhibiciones, las que ahora van de martes a sábado en cuatro funciones diarias (16.00, 18.00, 20.00 y 22.00) siempre que la duración de los films lo permitan. Hacemos notar que la función de las 16.00 horas ha sido incluida teniendo en cuenta nuestros socios de mayor edad, que podrán, merced a esta disposición, disfrutar de nuestras exhibiciones, en horarios cómodos considerando la aproximación del invierno"*.

Con el tiempo se demostró que la tendencia implicaba un arma de doble filo, porque ofrecer más films cinco días a la semana significaba de alguna manera sacrificar la calidad, lo que quedó comprobado al inundar la programación de películas policiales, de acción y de comedias, mayormente de origen hollywoodense y bastante recientes. La tarea de difusión cineclubista no ganaba mucho con todo ello, con el agravante de que se encarecía el presupuesto de alquiler de películas, más aún al programar algunas de estreno reciente que hacían aparecer a Cine Universitario como una sala de cruce. Pero una vez iniciado el nuevo plan, ya no era posible echarse atrás. Los años posteriores demostraron que el acostumbramiento del socio a tener funciones todos los días rebajaba la exigencia, sobre todo cuando el negocio cinematográfico entró en crisis y los estrenos de calidad eran cada vez más infrecuentes. Había que seguir alimentando la maquinaria

con películas policiales, de acción y comedias de cualquier tipo, porque esas nunca faltaban.

Sin embargo, y bastante sorpresivamente, la exhibición de **Los caníbales** de Liliana Cavani (el miércoles 30 de junio de 1976, dentro de un breve ciclo ingenuamente titulado "el talento femenino", que incluía **La felicidad** de Agnès Varda) les trajo un dolor de cabeza a los nuevos directivos cuando fueron citados al Departamento de Información e Inteligencia para que explicaran por qué mostraban una película donde se ilustraba una dura represión policial en un país sometido a una dictadura, con torturas y muertes. Cualquier parecido con la realidad del Uruguay era mera coincidencia, pero el encargado de programación (Daniel Arijón) no sólo no había visto la película sino que no tenía idea de qué trataba, así que se vio en figurillas para explicarse. Lo peor fue que tuvo que verla en una exhibición privada rodeado de coroneles con vocación de Torquemada, que al final lo miraban en silencio con gesto acusador. La única explicación era que la película estaba en distribución comercial al alcance de cualquiera, pero desde ese momento no lo estuvo más: fue una de las tantas películas prohibidas por la dictadura y Arijón se llevó un buen reto por no informarse de lo que exhibía antes de programarlo. A fin de cuentas, la "libertad" tiene un límite pero la autocensura tiene dos: el miedo y la cola de paja.

Ese mismo año 1976 se anunciaron tres cursos simultáneos de cine, en conjunto con la Cinemateca Uruguaya, que en esa misma época había iniciado su gran expansión, exhibiendo películas en varias salas al modelo de

los cineclubes, y captando así muchos socios que abandonaban sus viejas instituciones atraídos por una programación más exigente y abarcadora. Es perfectamente coherente razonar que por esa misma causa la Directiva de Cine Universitario considerara aumentar los días y los horarios de las funciones, lo mismo que lograr una alianza con la Cinemateca para aunar esfuerzos en el terreno de los cursos. Fue así que el Primer Nivel, dedicado a la Apreciación Cinematográfica, se iba a llevar a cabo los domingos de mañana en la sede de AEBU donde Cinemateca había instalado su sala llamada Estudio 1. El Segundo Nivel A estaría dedicado al análisis pormenorizado de films. Se desarrollaría los sábados y domingos en la Asociación Cristiana de Jóvenes donde Cinemateca también había abierto una sala de cine. El Segundo Nivel B, dedicado a la técnica cinematográfica, se desarrollaría en la sede de Santiago de Chile 1182 de martes a viernes en horarios nocturnos. Para concurrir, los socios debían pagar una matrícula de N$ 5 y una cuota mensual de N$ 3, salvo el Segundo Nivel B cuya cuota era de N$ 5. Los boletines mensuales subsiguientes informaban del éxito del proyecto, sin detallar el número de inscriptos.

El cine de archivo quedó reducido a funciones semanales en una vuelta única en el microcine de Santiago de Chile 1182, a la que se accedía únicamente por invitación. Era una sala pequeña (la sala de sesiones) con menos de 50 asientos, y poseía proyección a lámpara de 35 mm (los equipos rusos que habían estado en la calle Andes) y un pequeño proyector de 16 mm (en la sala de Soriano, en cambio, se había instalado desde la inauguración un pro-

yector Hortson de arco voltaico, cuya luz era muy similar a los equipos de 35 mm). Las exhibiciones del microcine se estructuraban en base a ciclos y se organizaban debates al final de cada uno. Esa actividad netamente cineclubista había quedado reducida a las mínimas proporciones, inferiores incluso a aquellos pioneros intentos anteriores a 1949. Mientras tanto, en la sala principal proliferaban las películas nuevas (policiales, acción y comedias) en ciclos cada vez más desdibujados. En el boletín de octubre/noviembre se afirmaba que *"el contenido de la presente programación promete la adaptación a todo gusto del espectador ya que su esencia es la variabilidad"*. En toda la historia de Cine Universitario se había leído algo semejante, como si la programación debiera estar sujeta a los gustos del público y no a la formación cultural de éste con los debidos niveles de rigor, exigencia y calidad.

El niño y la cometa. En 1977, siempre en colaboración con Cinemateca Uruguaya, comienza a funcionar a partir del 21 de marzo la primera Escuela de Cine en el Uruguay, ubicada en 18 de Julio 1235, piso 2, casi esquina Yi. Por desavenencias entre las instituciones, el intento no prosperó más del primer año. Porque había algo que estaba concitando la atención del Consejo Administrativo y se refería a la filmación de una película de 35 mm, en color, financiada por Cine Universitario. La idea pertenecía a Daniel Arijón, a la sazón director ejecutivo y encargado de la programación, que tenía sus ambiciones como realizador cinematográfico, era autor de un libro sobre técnica del cine y poseía experiencia como docente en cursos que había dictado anteriormente en el propio Cine

Universitario. La película habría de durar media hora, era una historia de ciencia-ficción con extraterrestres escenificada en la sugestiva "Casa del Águila" de Atlántida y trabajaban actores uruguayos, principalmente Silvia Nelson, Raquel Gutiérrez, un niño y un perro.

El equipo de filmación estaba integrado asimismo por gente de Cine Universitario y técnicos experimentados como Juan José Ravaioli. **El niño y la cometa** se anunció en el boletín mensual para estrenarse el 3 de setiembre, pero no llegó a tiempo. Volvió a anunciarse para el 29 de octubre y la expectativa volvió a frustrarse. Finalmente, el jueves 17 de noviembre, como complemento de **Sueños del pasado** de John C. Avildsen, con la actuación premiada con un Oscar de Jack Lemmon, el film de Arijón pasó la prueba de fuego. La intención del libretista y realizador había sido la de que su película integrase un largometraje de ciencia-ficción con otros dos episodios. De hecho, un productor canadiense pareció interesado pero el asunto no prosperó.

Los socios opinaron de forma diversa, pero según una encuesta que divulgó el propio Consejo Administrativo en el boletín de enero/febrero 1978, un 70% opinó que la película le había "gustado". De ellos, 24,3% dijo que era "muy buena" y 45,7% que era "buena". El restante 30% se dividió en "regular" (20,9%), "mala" (6,5%) y "muy mala" (2,4%). La encuesta fue respondida por 302 (47,6%) de los 634 espectadores que concurrieron a las tres vueltas del 17 de noviembre de 1977. Era también la primera vez en la historia de Cine Universitario que un directivo utilizaba el dinero de la institución para hacer una pelícu-

la propia. apenas un año y medio después de haber asumido.

Según se divulgó, el costo de la película virgen en color había sido muy bajo y los equipos de rodaje se obtuvieron gratis. Lo que no se divulgó fue el costo final de la película. con tiraje de copias en español y en inglés, lo que se supo había ascendido a 70.000 dólares, prácticamente todo el dinero que la institución tenía ahorrado y que la Directiva cesante de 1975 tenía a buen recaudo en un banco. El dinero no pudo ser recuperado y la película tuvo escasa difusión. La crítica opinó casi unánimemente que era muy mala y que ni siquiera en el aspecto puramente técnico estaba bien resuelta. Fue una aventura riesgosa y dejó un mal resultado (económico y artístico) para la institución. La asamblea anual ordinaria del 28 de agosto de 1978 asistió a un debate entre los Sres. directivos Arijón y Raimondo por un lado. y los Sres. Arístides Pisano y Julio Cabezas por el otro, donde ante la duda de que se pudiese recuperar el costo de la película, Arijón aseguró que con las ventas al exterior y la proyección del film en el interior, el costo sería cubierto. Ello, como se sabe, jamás ocurrió. El socio fundador Jaime F. Botet propuso que todos los ingresos en dinero, actuales y futuros, se volcaran en su totalidad al fondo de sala propia, y que en adelante no se aventuraran experiencias fílmicas que dejaran un perjuicio económico para la institución, lo que resultó aprobado por mayoría.

El boletín de agosto/setiembre de 1978 lamentaba que *"cada vez es más difícil lograr una programación de calidad y equilibrada, debido a la carencia de films*

obtenibles en nuestras distribuidoras. Se ha estrenado muy poco y mucho de lo bueno que existe, ha sido retirado de circulación por diversos motivos. No obstante, creemos que en agosto/setiembre conformaremos a nuestros asociados, ya que se pudieron conseguir títulos de real valía, aunque ello demandó un esfuerzo económico que la institución no está en condiciones de hacer todos los meses". Es así que se dedicaba un ciclo a Robert Clouse con **Un nuevo amanecer** *(The Ultimate Warrior,* con Yul Brynner) y **Operación Dragón** (con Bruce Lee), otro al actor y director Sidney Poitier con **Sucedió un sábado** y **Doble timo**, dos películas de Mel Brooks (**Locura en el Oeste** y **Con un fracaso... millonarios**), dos de Ingmar Bergman, en un espaciado ciclo que ya venía de antes (**La fuente de la doncella** y **Juventud divino tesoro**), tres de Akira Kurosawa (**Dersu Uzala, Do'des-kaden, Yojimbo**), un ciclo llamado "desmitificación del espionaje" con **Llamada para el muerto** *(The Deadly Affair,* de Sidney Lumet), **Funeral en Berlín**, de Guy Hamilton, **Una valija diplomática**, de Georges Lautner y **¿Quién es Quiller?** *(The Quiller Memorandum*, de Michael Anderson). Conviene aclarar que, salvo la película de Lautner, las otras tres se habían exhibido en un ciclo de título casi idéntico en 1969.

Pero los ciclos dominantes eran los que se programaban habitualmente y que habían pasado a ser los buques insignia de la institución: uno llamado "los socios programan", que ya iba por el número 96 y llegó acá hasta el 98 con **¿De qué signo eres?** de Sergio Corbucci (con Alberto Sordi), **Un mundo aparte** *(Car Wash,* de Michael Schultz) y **Siete bellezas** de Lina Wertmüller. Y otro llamado "es-

trenos recientes", que no obedecía a ningún ciclo sino a su fecha de estreno: **Sublime amor juvenil** *(Ode to Billy Joe,* de Max Baer), **Operación Telefón** de Don Siegel (con Charles Bronson), y **Los duelistas** de Ridley Scott. Y suelta, pero con el número 3 de "cine para niños", **Se nos perdió un dinosaurio**, producción Walt Disney de Robert Stevenson. Esas eran las películas de "real valía", con Bergman y Kurosawa perdidos entre policiales, acción y comedias, muchas de las cuales hoy nadie se acuerda. Por suerte para los cineclubistas exigentes se anunció el mismo mes la reapertura del microcine de Santiago de Chile, ahora los domingos para no interferir con la programación principal, y los martes de noche. Un ciclo sobre el realismo poético francés reavivó los fuegos del cine arte cuando Marcel Carné y Jean Renoir reaparecieron en la salita que había sido remozada y con los proyectores puestos "a nuevo". Seguía siendo por invitación, pero la afluencia de público obligó a aumentar las vueltas. El ciclo siguió hasta fin de año y volvió en 1979, con un boletín mensual más detallado que anunciaba las celebraciones por el 30° aniversario. Entre ellas, se contaba una noticia impactante: el boletín de abril/mayo 1979 informaba la adquisición de un predio ubicado en Canelones 1280/82, entre Yi y Yaguarón (hoy Carlos Quijano y Aquiles Lanza) para la construcción de una sala propia. Los pormenores de esa aventura merecen un capítulo aparte.

Capítulo XIV:

LA AVENTURA DE LA SALA PROPIA

Del boletín mensual abril/mayo 1979: *"**Una noticia importante**. En el hoy ya lejano 1949, un puñado de entusiantas (sic) amantes del buen cine, fundó Cine Universitario del Uruguay. Lo que entonces parecía una quimera, con el tiempo fue convirtiéndose en realidad. Paso a paso fuimos creciendo, madurando, consolidando nuestra infra-estructura, mejorando el nivel organizativo, acrecentando nuestro patrimonio cultural. Hoy somos una institución fuerte, sólida y con un prestigio bien ganado a lo largo de todos estos años. Pero no debemos estancarnos. Hay que mirar el futuro con renovado entusiasmo, planificar metas nuevas, intentar lo que ahora, al igual que en nustro (stc) origen, quizás puedan parecer quimeras. Desde hace 30 años nuestra institución ha mantenido la aspiración de contar con una Sala propia. Es hora de que esta meta se concrete. Hemos adquirido el predio*

ubicado en la calle Canelones 1280/82, entre Yí y Yaguarón, para la construcción a breve plazo de nuestro futuro edificio. Este estará situado a sólo 100 metros de la Sala de la calle Soriano, lo que estamos seguros alegrará a todos, ya que era un deseo unánimemente compartido el no cambiar de zona. Los planes para este edificio son ambiciosos, ya que no sólo proyectamos para el futuro inmediato, sino también para los próximos 30 años. El mismo concentrará bajo su techo:

-sala central con capacidad para 600 personas (la Sala de la calle Soriano tiene 504).
-micro cine para 200 personas
-biblioteca
-archivos
-departamento de filmación
-bar y cafetería"

Entre otras consideraciones se planificaba una campaña en etapas. La primera, *"verter desde el 1° de junio de 1979 el aporte de 500 socios, todos los meses, a este fondo pro-edificio"*. Claro que para ello, a pesar del aumento de la cuota a N$ 20, había que aumentar la masa social en 500 socios más. Si cada socio traía un socio nuevo, tenía un beneficio del 50% en la cuota. Y si presentaba dos, no pagaba nada. Ese fue el primer aviso a los socios de que se había adquirido ya una nueva propiedad. Las actas de Asamblea no registran que los socios activos se hubiesen enterado, mucho menos aprobado, semejante paso. Según se adujo en el momento, el Centro de Protección de Choferes comunicó por carta al Consejo Administrativo que

iba a proceder al desalojo de Cine Universitario de su sala de Soriano 1227. Sin embargo Héctor Sosa, gerente en ese entonces de la institución, manifiesta que nunca se enteró de semejante situación. Había sí un viejo directivo del Centro, el Sr. Travieso, que hacía años insistía con transformar el subsuelo donde estaba la sala en una piscina. Pero siempre estaba en minoría en Directiva y las relaciones entre Cine Universitario y el Centro de Choferes eran cordiales. De hecho, el Dr. Andrés Castillo era el asesor letrado del Centro y había sido directivo de Cine Universitario entre 1973 y 1975.

Otras opiniones hablan de una confusión lamentable. Algunos dicen que la Directiva del Centro estaba integrada por suplentes al momento de la supuesta resolución de desalojo y que éstos ignoraban que todo el equipamiento de la sala (proyectores, pantalla, butacas, equipo sonoro) era de Cine Universitario y no iba a quedar allí para el aprovechamiento exclusivo de los socios del Centro. Cuando se aclaró el "malentendido" ya era tarde, porque los Sres. Raimondo y Arijón se habían dedicado a buscar un local alternativo y lo habían encontrado. No sólo lo habían encontrado sino que lo habían adquirido, aunque para ello tuvieran que vender la sede de Santiago de Chile 1182 porque la institución no tenía reservas monetarias como para hacer frente a semejante inversión. La nueva adquisición era una casona de dos plantas y gran fondo en Canelones 1280/82 que había pertenecido a la clínica del Dr. Velarde Pérez Fontana. Había que hacer todo, pero primero había que pagarla. Se pensó en vender Santiago de Chile a la empresa fúnebre Martinelli, pero no funcionó al ofre-

cerse un precio muy bajo. Al final, una empresa inmobiliaria adquirió el edificio para demolerlo y construir un complejo habitacional, pagándolo casi pelo a pelo con lo que valía la casa de Canelones.

Problemas de todo tipo surgieron cuando se encaró la reforma de la casa, puesto que había que mudar urgentemente todo lo que funcionaba en Santiago de Chile (principalmente la Administración), llamando a concurso abierto con la asesoría de la Facultad de Arquitectura. El proyecto del Arq. Rafael Lorente fue el finalmente aprobado, pero superaba holgadamente las posibilidades económicas de la institución. Se habló con él y se llegó a un acuerdo para adaptar su proyecto a otro más factible. El nuevo responsable, que se encargaría además de la dirección de la obra, era el Arq. Jorge Ballefin Galeano. Las reformas comenzaron a realizarse de apuro para permitir al menos la mudanza en tiempo breve. No era posible asumir la construcción de la sala, pero las habitaciones del frente del edificio se adaptaron a las necesidades más urgentes y las funciones de cine prosiguieron en Soriano, ya sin la angustia del desalojo. Con motivo de cumplirse los 30 años el 28 de diciembre de 1979 no hubo ninguna programación especial, salvo que ese último mes del año se ofrecieron "estrenos recientes" como **El último rock** y **New York, New York** de Martin Scorsese, **El mago** de Sidney Lumet, **Llámame a Los Angeles** de Alan Rudolph, **Tormenta arrolladora** de John Flynn, **Exorcista II: el hereje** de John Boorman, **El huevo de la serpiente** de Ingmar Bergman, **La guerra de las galaxias** de George Lucas y **Un día de boda** de Robert Altman. En el microcine de Santiago de Chile seguían programándose títulos clásicos

de variado origen, lo que mantenía de alguna manera la apariencia cineclubista de la institución.

Como la Cinemateca Uruguaya había cortado el suministro de películas a los cineclubes, el material había que alquilarlo en distribuidoras comerciales o esperar que llegaran vía diplomática por medio de embajadas extranjeras, pero también Cine Universitario comenzó nuevamente a adquirir películas para ir formando su propio archivo, algo que había dejado de hacer desde 1952 cuando precisamente fundó la Cinemateca. Fueron ingresando paulatinamente al archivo de la institución (con el correr de los años y las Directivas subsiguientes) títulos importantes como **La dolce vita** de Fellini, **Mientras la ciudad duerme** de Huston, **Ser o no ser** de Lubitsch, **Madame D...** de Ophüls, **Hannah y sus hermanas** y **Días de Radio** de Woody Allen, **Soplo al corazón** y **Adiós a los niños** de Malle, **Cuéntame tu vida** y **Agonía de amor** de Hitchcock, **El ángel exterminador** de Buñuel, **Cabaret** de Fosse, **La felicidad** de Varda, **Mi noche con Maud** y **La marquesa de O** de Rohmer, **Quinteto de la muerte** de Mackendrick, **Las hermanas alemanas** de von Trotta, **Carmen** y **El amor brujo** de Saura, **Juventud divino tesoro** y **Sonrisas de una noche de verano** de Bergman, **El salario del miedo** de Clouzot, **Siniestra obsesión** de Dassin, **La mujer de la próxima puerta** de Truffaut, **Platoon** de Stone, **Mujeres al borde de un ataque de nervios** de Almodóvar, **La terraza** de Scola, **Duelo al sol** de Vidor, **El trigo joven** de Autant-Lara, y varias más que comenzaron a formar una importante cineteca.

Problemas de derechos indujeron a la Cinemateca Uru-

guaya a cortar el préstamo (alquiler) de películas a otras instituciones, en el entendido de que sólo podía proyectar las películas de su archivo en sus propias salas pero no sacar rédito económico de ellas. Con eso decretó prácticamente la defunción de todos los cineclubes del interior. Para paliar en parte esa penosa situación creó lo que denominó como una "distribuidora alternativa" con películas de las cuales sí poseía derechos, pero la herida mortal que sufrieron los cineclubes llevó al cierre de muchos de ellos que no pudieron resistir la escasez de material importante para exhibir. Para Cine Universitario, la solución eran los siempre recurridos "estrenos recientes", que malacostumbraban al socio a ver únicamente películas nuevas, con el esfuerzo económico que significaba su alquiler.

El boletín de marzo/abril 1980 comenzó a lucir en su carátula diversos planos del proyecto de la nueva sede, al mismo tiempo que se hacían llamados para la adquisición de títulos de socio vitalicio a N$ 1.900, que además de vitalicios eran hereditarios. Había en ese momento cerca de 5.000 socios a quienes se les pedía una colaboración extra: N$ 10 de sobrecuota durante tres meses, para financiar las obras de construcción que eran lentas y cada vez más caras. Además, se abrió un período de franquicias con una cuota mensual de N$ 30 y el costo del carnet social a N$ 15. Absorbidos por estas tareas de organización financiera, los encargados de programación debían además atender las funciones de la sala principal y del microcine, que habían aumentado a razón de cinco días a la semana en cuatro horarios diarios. Es por ello que se-

guramente se distrajeron y no tomaron en cuenta que el país estaba aún bajo una dictadura, y que a pesar de ellos contar con la bendición de las autoridades a partir de 1975 igual eran controlados para que no se pasaran de la raya (recordar el episodio de **Los caníbales**). El miércoles 30 de abril de 1980 se programó el film de Alain Resnais **La guerra ha terminado**, que había traído la Embajada de Francia, y pocos días después se recibió una citación del Departamento de Información e Inteligencia de la calle Maldonado, a la que concurrió el director ejecutivo Mario Raimondo. Tres personas lo sometieron a un interrogatorio kafkiano, puesto que en dicha película un personaje llamaba a "salir mañana a la calle a protestar", y resulta que ese "mañana" era justamente el 1° de mayo, pero no en la película sino acá, en la vida real. ¿Alguien lo había hecho a propósito? Por supuesto que no: le pasaron un reto y lo dejaron ir.

Finalmente, luego de anuncios y postergaciones, la mudanza a la nueva sede se efectuó durante el receso de verano 1980/81. Ahora llamado "Multiplex", el nuevo complejo se iría inaugurando por etapas, a medida que se fueran terminando los sectores del edificio. En el boletín enero/febrero 1981 se pide disculpas a los socios porque los datos de las películas están incompletos al no poderse contar con el archivo de recortes empaquetado para la mudanza. Peor sería el de febrero/marzo, donde ni siquiera consta el título original del film ni su director, y alguno ni siquiera informa el elenco. Lo único que se pudo poner en funcionamiento fue la Administración, ya que todo el resto del edificio se encontraba en plena construcción y

con luz de obra. Mucha documentación se almacenó provisoriamente en el sótano (libros, recortes, sobres con fotos) y no pudo recuperarse luego de una inundación que dejó todo bajo agua.

La nueva sala se anunciaba insistentemente como que estaba en sus últimas etapas, pero en realidad aún faltaban años para terminarla. La financiación se obtenía cobrando entrada a no socios, reabriendo de vez en cuando la categoría de socio vitalicio, aumentando periódicamente la cuota mensual y logrando mayores ingresos por medio de los carnés anuales. Pero la situación económica seguía siendo insostenible. El golpe de gracia se produjo en noviembre de 1982, con la caída de la "tablita" y el encarecimiento en dólares a causa de una violenta devaluación de la moneda. Durante todo ese año, por las dudas, se había dejado de anunciar el "inminente" traslado a la sala nueva. El incremento de los socios vitalicios, que eran como pan para hoy y hambre para mañana, hipotecaban futuros ingresos ya que se contaría con una considerable masa social que no pagaba cuota y que podía legar la tarjeta a sus descendientes.

En la asamblea anual ordinaria del 26 de setiembre de 1983 se informa sobre una alarmante baja en el número de socios (2.600) y sobre varios juicios que pesaban sobre la institución, el principal de los cuales era con el Arq. Ballefín, cuya empresa se encargaba de la construcción, por adeudos impagos. Había otro por deudas con proveedores y otro por tres notas de crédito no satisfechas. La institución demandaba a su vez a Ballefín por defectos de construcción muy graves. El directivo Daniel Arijón afir-

ma que la institución no estaba embargada y que el pasivo exigible según constaba en el Balance y Memoria Anual ascendía a N$ 331.500, 38. El Arq. Ballefin exigía por su parte el pago de N$ 700.000, y todo estaba en la órbita de la Justicia. Una próxima asamblea del 15 de octubre de 1984 da cuenta de la donación de Cine Club del Uruguay, lo que permitió la continuación de las obras que estaban prácticamente detenidas.

Por un acuerdo entre Cine Club y Cine Universitario, se reciben N$ 250.000 a cambio de que Cine Club pueda utilizar la Sala Menor del complejo, ya que a causa de la expropiación en 1975 de su sede en la Plaza Matriz (donde se construyó el Ministerio de Transporte y Obras Públicas) se había quedado sin sala y sin posibilidades de funcionar. Cine Club había adquirido una propiedad en la calle Yi, entre San José y Soriano, con la idea de construir una sala, pero el local no servía. Hubo que venderlo y comprar otro en la calle Charrúa para invertir el escaso dinero que el Estado le había dado por la expropiación. Con el transcurrir de los años y la falta de actividad, perdió su caudal de socios y vendió otra vez la propiedad, entregando su producido a Cine Universitario. El acuerdo incluía que directivos de Cine Universitario se integraran a la Directiva de Cine Club, lo que no ofreció mayores dificultades. A partir de ahí, José Scopelli, socio activo de Cine Club, tomó para sí la dirección de las obras, terminó la escalera principal del hall de acceso, colocó las puertas de entrada que se habían comprado al cine Trocadero y dejó la nueva sede casi preparada para, al menos, utilizar la Sala Menor que daba a la calle. Nada de ello ocurrió en

lo inmediato y la Sala Mayor no lograba terminarse, al mismo tiempo que proseguía el eterno pleito con el Arq. Ballefin.

Al año siguiente, una asamblea extraordinaria es convocada el 21 de enero para tratar la reforma de estatutos, ya que se realizarían las primeras elecciones en democracia y se estimaba razonable que ante la inminente lucha electoral se permitiera a la minoría acceder en forma proporcional a la Directiva. De esa forma, los directivos salientes se aseguraban una cuota de continuidad en caso de perder, pero también se arriesgaban a meter un "caballo de Troya" en la Directiva en caso de ganar. La asamblea tuvo un motivo de rispidez cuando el Consejo Administrativo puso en funcionamiento el Art. 7° del Acta de Asamblea N° 122 del 12 de setiembre de 1968, por el cual todo socio activo que no concurriese a tres asambleas consecutivas sin causa justificada sería eliminado del padrón. Nunca se había aplicado antes, pero ahora se hacía efectivo a rajatabla y se eliminaron cien socios activos, muchos de los cuales se enteraron de que estaban fuera de la categoría en el momento justo de concurrir a la asamblea, a la que habían sido convocados por escrito.

Los socios y ex directivos desplazados en 1975 creyeron que era una maniobra de los actuales directivos para impedirles tener posibilidades de ganar en las elecciones de ese año. Se pidió un cuarto intermedio hasta el 20 de mayo para que la Directiva reconsiderara la medida, formando una comisión integrada por Jaime F. Botet, Reynaldo Delisante y Arístides Pisano con el cometido de estudiar el asunto junto al Consejo Administrativo. La si-

tuación fue reparada sólo en parte, porque muchos socios no fueron reincorporados. Eliminado ahora el obstáculo de "pedir permiso" a la Policía para reunirse en asamblea, en 1985 hubo varias, principalmente para discutir la reforma de estatutos, los que finalmente se aprobaron en asamblea del 24 de junio. La reforma principal consistía en reducir el número de directivos para el ahora llamado Consejo Directivo, llevándolos de diez a ocho y los suplentes de veinte a diez. Las listas deberían presentar por separado los nombres de tres universitarios titulares y tres suplentes, además de cinco titulares (universitarios o no) y siete suplentes, todos en orden preferencial. En caso de haber dos o más listas, los cargos se repartirían proporcionalmente de acuerdo a los votos de cada una. El noveno miembro del Consejo Directivo sería el delegado de la Universidad. Los nuevos estatutos fueron aprobados por asamblea y presentados formalmente ante el Poder Ejecutivo. Una nueva etapa comenzaba, más difícil y conflictiva que las anteriores, y con el esqueleto de la nueva sala propia aún sin terminar después de cinco años de accidentados esfuerzos.

Capítulo XV:

LA DIFÍCIL CONVIVENCIA

En la Asamblea Ordinaria del 16 de setiembre de 1985 se nota ya un clima tenso cuando se procede a leer un informe elaborado por los socios Leopoldina Novoa, Israel Frimer, Arístides Pisano, Cristina Barbero, Andrés Castillo, Reynaldo Delisante y Omar de los Santos, referente a su desacuerdo con aprobar la memoria y balance anual. Allí se cuestiona al Consejo Directivo en varios puntos, principalmente por la nómina proporcionada de los socios activos, porque uno de los actuales directivos, el Sr. Aurelio Lucchini Freire, no figuraba allí, lo mismo que once suplentes de la lista oficialista del lugar 6° al 16°, una flagrante irregularidad en año de elecciones. Los informantes opinan que todo se debió a la "purga" efectuada a comienzos de año, porque en la última asamblea ordinaria antes de la dictadura (1975) figuraban 150 socios activos y ahora la cifra había bajado a 75 (50% menos).

El resto del informe se refiere a la "sala propia" y allí se remarcan los "errores conceptuales en lo pertinente a administración, política cultural y futuro" que plantea la actual Directiva, con una "concepción megalomaníaca y omnipotente del problema", expresando cosas como "multiplex", "está a pocos días de lograrse un 100%", "sólo detalles para finalizar la sala mayor, etc. etc.", acusando a los directivos de "carecer del sentido de la realidad". Se fustiga el apresuramiento para dejar la sala de Soriano sin ofrecerle al socio "por lo menos igualar las condiciones" de "confort, comodidades y calidad técnica", lo que implicaría "firmar el certificado de defunción de la institución". Luego se extiende sobre otras consideraciones específicas, como "groseros errores de enfoque como el considerar que la programación debe ser nueva, en colores y entretenida". Se afirma que se incumplen los estatutos respecto al fin primordial de la institución, "la omisión cultural con los comentarios del programa mensual y la exhibición de interminables sinopsis comerciales" que son una "ofensa aún mayor que la omisión a la cultura". Porque "la política cultural no ha sido buena ni mala en estos últimos años: simplemente no existió".

Terminado el informe, el directivo Daniel Arijón lo califica de "calumnioso e insultante" y rechaza las alusiones a que su mandato contó con la "anuencia de la dictadura". El debate siguiente no hizo más que revelar los enfrentamientos irreconciliables entre la masa social, producto de aquellos desgraciados eventos de 1975. Un cuarto intermedio hasta el 30 de setiembre cuenta como la vez anterior con una nutrida concurrencia. El socio Antonio

Lubian se refiere al balance con consideraciones técnicas y señala varios defectos contables y "anormalidades muy importantes". El balance resulta aprobado finalmente por 24 votos a favor y 21 en contra. La memoria por 28 contra 25. El traslado a la sede propia es otro punto del orden del día muy discutido. triunfando la moción de esperar a que entre en funciones el nuevo Consejo Directivo. Otro cuarto intermedio hasta el 7 de octubre extiende la discusión sobre el informe de la Comisión de Reglamentos, artículo por artículo, con votaciones ajustadísimas, hasta fijar las elecciones para el 1° de noviembre.

En el acto electoral se presentan dos listas, la oficialista con el N° 2 y la oposición con el N°1, triunfando la primera por 99 votos contra 97. De 218 socios activos votaron 199. El nuevo Consejo Directivo para 1985-1987 se integra con Juan Carlos Arrosa Carve, Ricardo Romero Curbelo y Mariano Riera (directores ejecutivos), Juan Pedro Ponce de León (tesorero), Alfredo Guzmán Lamaison (bibliotecario), todos por la Lista 2, y Omar de los Santos (en lugar de Andrés Castillo en uso de licencia), Leopoldina Novoa e Israel Frimer por la Lista 1. La Comisión Fiscal quedó formada por Leonel Palmas, Daniel Arijón (Lista 2) y Antonio Lubian (Lista 1). Durante todo el año 1986 no se produjo el traslado de la sala a la sede de Canelones, y las actividades cineclubísticas habían quedado prácticamente reducidas a la exhibición de películas, sin modificaciones con los lineamientos que se venían desarrollando desde años atrás. La asamblea ordinaria del 30 de setiembre de 1986 no registra las tensiones anteriores, tal vez porque hubo que leer las largas ac-

tas de las tres asambleas consecutivas de 1985 y ello adormeció los ánimos. Llegó a aprobarse incluso un nuevo pedido para emitir 100 títulos de socio vitalicio, "cantidad necesaria que se requiere para el despegue y/o crecimiento que la institución anhela y necesita".

Pero algo impactante ocurrió en mayo de 1987. Sorpresivamente y sin ningún aviso a la minoría (ni por consiguiente a la masa social) se produjo el traslado de la sala de Soriano a Canelones. Según Ricardo Romero Curbelo, director ejecutivo en ese entonces, Daniel Arijón le había comunicado que el Centro de Protección de Choferes pensaba aumentar el alquiler desde el 1° de mayo a N$ 200.000. La Directiva no se puso de acuerdo con las medidas a tomar y Arístides Pisano (integrante de la minoría) propuso ir a hablar con el Centro para discutir el asunto. Fue entonces que Romero, de la noche a la mañana y con conocimiento solamente de Arijón, desarmó íntegramente la cabina de proyección, retiró butacas, pantalla y equipo sonoro y abandonó para siempre la sala que había cobijado a Cine Universitario desde 1964. Lo hizo bajo su entera responsabilidad y no lo comunicó a nadie porque, según declara, "no tenía confianza en quienes me rodeaban". Pensaba que había una "filtración" en Directiva y todo lo que se conversaba allí luego se sabía en el Centro de Protección de Choferes.

Con una especie de código en clave, el boletín mensual de abril/mayo 1987 tenía una película repetida y las fechas del martes 26 y miércoles 27 de mayo subrayadas en rojo, con un asterisco. El film era **Fitzcarraldo**, de Werner Herzog, que se repetía al día siguiente porque su larga

duración (2 horas y media), admitía solamente dos vueltas en vez de las cuatro habituales. En verdad, se prevenía de esa manera alguna demora en la instalación de los equipos en la nueva cabina, que febril y calladamente se habían trasladado entre la noche del sábado 23 y el domingo 24. Así se realizó la tan dilatada mudanza y las funciones comenzaron a efectuarse en la inicialmente llamada Sala Mayor de Canelones 1280. Los integrantes de la minoría no se oponían a ese paso, pero siempre habían propuesto la conveniencia de mantener las dos salas, Soriano y Canelones, ofreciendo en aquella los títulos más comerciales para financiar la actividad cultural en la nueva sala, con una programación más cineclubista. Ahora el paso ya estaba dado y no había marcha atrás. Muy poco tiempo después, la Cinemateca Uruguaya se instaló en Soriano, la rebautizó "La Linterna Mágica" y captó a muchos socios de Cine Universitario que optaron por quedarse allí, donde la programación les satisfacía más plenamente.

Pero la actividad de la Sala Menor y del Microcine no comenzaría hasta el 14 de julio, mes en que el boletín mensual triplicó su tamaño y ofreció una información algo confusa, no solamente porque los pliegos del programa se entreveraban, sino porque el detalle de las películas no estaba ofrecido de la mejor manera, poniendo el título en español junto a la sala, día y horarios de exhibición, y la ficha con el título original en otro lado, sin que el espectador, salvo que fuera un erudito, los pudiera enlazar fácilmente. Pero también había una confusión de formatos, porque según se aclaraba en el boletín (para quien encontrara esa información) en las salas secundarias se proyec-

tarían videos y copias en Super 8 mm, pero en este último caso se trataba de fragmentos de películas de largometraje, clásicas en su mayoría, que venían en ese pase reducido con una duración promedio de 15 minutos cada una, un verdadero atentado a la integridad de una obra cinematográfica.

El sábado 8 y domingo 9 de agosto, por ejemplo, en el Microcine, con espantosos errores de ortografía, se anunciaba una selección King Vidor (¿?) compuesta por **Hacia otros mundos** (1940) Español; **La picazón del 7° año** (1955) B. Wilder; **Can-Can** (1960) Walter Lang, F. Sinatra, Shyrley Mac Lane (sic); **El manto sagrado** (1953) Henry Koster, Víctor Mature, R. Barton, Jim Symons (sic). Salvando que sólo la primera era en realidad de King Vidor, había que imaginar (salvo que uno fuera un erudito) qué demonios eran las otras y qué tenían que ver con Vidor, con las disculpas del caso hacia Shirley MacLaine, Richard Burton y Jean Simmons. La programación de la Sala Menor estaba dedicada íntegramente a la ciencia-ficción, con doce títulos recientes, todos filmados entre 1981 y 1985. La Sala Mayor seguía la línea comercial de años anteriores, con proliferación de títulos policiales, acción y comedias, mezcladas con un ciclo denominado "grandes realizadores", donde junto a Ettore Scola (**El baile**), Ken Russell (**Estados alterados**), Ridley Scott (**Blade Runner**), Blake Edwards (**¡Así es la vida!**), y Gerardo Sarno (**Coronel Delmiro Gouveia**), figuraba Fellini con **Ginger y Fred.** Curiosamente, otro ciclo llamado "Un realizador: Federico Fellini", incluía **Casanova de Fellini** con el número (2). Tantas desprolijidades afeaban la pro-

gramación, amén de los discutibles criterios para elegir "grandes realizadores" y un afán un tanto megalómano de incluir muchas películas a tontas y locas, sin ningún rigor para seleccionarlas.

Todo ello se reflejó en la asamblea extraordinaria del 27 de julio de 1987 que sería muy tumultuosa. Era otra vez año de elecciones y resultaba lógico que la fracción opositora (Lista 1) hiciera sus jugadas en la forma de pegar fuerte donde más duele. Fue así que elaboró un informe a todas luces lapidario, leído por Arístides Pisano y firmado por él, Leopoldina Novoa y Omar de los Santos, que fue interrumpido varias veces por manifestaciones de protesta hasta ser finalmente rechazado por abrumadora mayoría de la asamblea, aunque en actas no conste el resultado en números de la votación. Consta sí el informe, que en términos generales acusa a la mayoría de la Comisión Directiva de no participar a la minoría de los asuntos importantes y en realidad de ningún asunto, desconociendo el trabajo mancomunado.

Pero lo peor era el desprecio absoluto que la Directiva propinó a un proyecto denominado "Primer Seminario de Estrategias Futuras de Cine Universitario", que había contado con el aval de todos los directivos excepto Arrosa Carve. Por dos fines de semana consecutivos y con dedicación total se reunió un grupo de gente organizada en comisiones y de "probada trayectoria cultural" para elaborar propuestas que luego serían una guía para el futuro trabajo del Consejo Directivo "en temas culturales, estructura financiera, edilicia, etc.". Pero esa contribución calificada como "valioso aporte" nunca fue tratada en el Con-

sejo, que a esa altura "no se ajustaba en un todo a los estatutos" al no leer, aprobar ni registrar las actas de sesiones. Los tres consejeros de la minoría eran "dejados de lado en las resoluciones" principalmente en dos áreas: la programación y el traslado de sala. En el primer caso, no se discutía en Directiva ni se presentaba el presupuesto de la misma, "contrariando los reglamentos". En el segundo, al no seguir una "correcta planificación" en los trabajos de terminación de las obras, y al enterarse sobre el hecho consumado del traslado de sala cuando supieron que la primera función en la Sala Mayor sería el martes 26 de mayo.

El resto del informe, que apelaba a la asamblea como receptora de las inquietudes de la minoría, estaba dedicado a descalificar al director ejecutivo Juan Carlos Arrosa Carve, quien "detenta" un cargo para el cual "no tiene aptitudes ni merecimientos". Se denuncia que "había o hay una suerte de compromiso político que lo recompensó con esa designación por el trabajo pre-electoral realizado". Cada vez que se ha pedido su remoción y se vota "les recuerda a sus compañeros que le deben sus puestos" o "si no fuera por mí no estarían aquí". Al mismo Arrosa Carve "según sus propias manifestaciones, sólo le interesaba que la institución no cayera en manos de la izquierda", atribuyéndose a su vez el puesto de "presidente", que no existe, y en resumen "se le designó para un cargo que no merecía" y para el que además "era incompetente, como él ya lo ha demostrado". Luego se extiende en calificativos muy fuertes para con el susodicho ("maccarthysta", "canallesco", "ridículo", "mentiroso", "inmoral", "delin-

cuente"). El informe fue calificado a su vez de improcedente y de no guardar las formas, levantándose la sesión luego de su rechazo La Lista 1 logró sin embargo difundir su estado de situacion y sopesar el sentir de la masa de asociados que seguia siéndole desfavorable.

En la asamblea ordinaria del 31 de agosto, ese informe fue rechazado nuevamente al procederse a la lectura del acta anterior. donde estaba incluido, remarcando la Mesa que no se habia anotado el resultado de la votación de 60 contra 19 ni que el informe contenía términos "lesivos e injuriosos". ajenos al "decoro". Esta asamblea con convocatoria a elecciones prometía otra jornada tumultuosa y fue realmente larga y disputada, denunciándose a la Mesa (y principalmente a su presidente Dante Corrente) por opinar sin derecho a hacerlo. siempre a favor de la lista mayoritaria en Directiva. La memoria y balance anual se aprueba por 50 votos contra 8 y 6 abstenciones. La Dra. Leopoldina Novoa dice que no está de acuerdo con que se aprueben juntos el balance y la memoria, porque la memoria "la da el Consejo Directivo, y ella como integrante la desconoce", porque "desde agosto de 1986 no se han pasado actas en el Libro de Actas". Por lo tanto, "aprueba el balance, no la memoria". Se fija la fecha de elecciones para el sábado 26 de setiembre y se presentan allí tres listas, ganando nuevamente el oficialismo (Lista 2, con 161 votos), aliado con la Lista 1987 (99 votos). La Lista 1 saca 143 votos. El Consejo Directivo queda integrado por Daniel Arijón, Juan Carlos Arrosa Carve (ambos por la Lista 2) y Leonel Palmas (Lista 1987) como directores ejecutivos; Juan José Ponce de León (Lista 2) como teso-

rero; José A. Gasamán (Lista 1987) como bibliotecario; y los vocales de la Lista 1: Omar de los Santos, Israel Frimer y Arístides Pisano. La Comisión Fiscal se compone de Jaime López Barrera y Berta Zeceris (Lista 2) y Sonia Coppola (Lista 1).

El año termina con dos notas gratas: el martes 3 de noviembre inicia sus actividades Cine Club del Uruguay en la Sala Menor. Mediante aquel convenio celebrado entre las dos instituciones, por el cual Cine Club le había donado a Cine Universitario el dinero obtenido por la venta de su sede para la terminación de las obras, ahora podrá usufructuar por el plazo de 50 años los días lunes, martes y miércoles con programación propia la salita con cerca de 100 localidades ubicada en la planta baja de la sede, que cuenta con sus propios equipos de proyección y sus butacas. Con el tiempo, Cine Club no logró recuperar una masa social apropiada para seguir funcionando y decidió clausurar sus actividades, donando sus bienes a Cine Universitario, que aún conserva sobre el muro a la izquierda de su puerta de acceso el logo de la institución pionera como recuerdo de su incidencia durante tres décadas de fecunda labor cultural en Montevideo. La otra nota grata fue la incorporación del Dr. Nelson Nicoliello, fundador de Cine Universitario, a la Directiva como delegado de la Universidad.

Capítulo XVI:

CASA NUEVA, VIDA NUEVA

Con toda la actividad centralizada en la nueva sede, consistente únicamente en la proyección de películas, los integrantes de la Lista 1, cuyo lema era "Reconstrucción Cultural", comenzaron en diciembre de 1987 a editar una especie de revista/boletín titulado "Imagen", que se repartía gratuitamente entre los socios. A falta de los programas diarios, que habían dejado de editarse en 1981, esta publicación pretendía (según el editorial del N° 1) "restablecer un diálogo" y a su vez "informar" a la masa social sobre temas de "interés general", como complemento de la que la institución brinda y que "no siempre es amplia y explícita". Denuncian que por un acuerdo entre las listas 2 y 1987 fue tergiversada la voluntad de los socios y la Lista 1 no ocupó en la Comisión Directiva ningún cargo ejecutivo, a pesar de haber obtenido más votos que la 1987. Asimismo, se efectuaban recomendaciones

sobre ciertos films a exhibirse en la programación, que abarcaba tres salas y que de lunes a miércoles también ofrecía títulos programados por Cine Club en la Sala Menor.

La revista/boletín "Imagen" siguió saliendo durante todo 1988 y 1989, oficiando de complemento cultural en una institución que estaba dejando de lado "los valores esenciales del cineclubismo" al punto que el 10 de diciembre de 1987 se exhibió **Susana quiere y el Negro también**, con Alberto Olmedo y Susana Traverso, el punto más bajo en la historia de Cine Universitario. Por cierto que el programador contrarrestó dichas críticas en el boletín mensual enero/febrero de 1988 con una especie de editorial titulado "A modo de balance". Allí reconoce que no toda la programación cuenta con el "beneplácito" unánime de la masa social, y los que critican son "los que más se hacen oír", pero agrega que justamente los títulos más discutidos fueron los que contaron con "mayor afluencia de socios y público". Del mismo modo se lamenta amargamente que la programación del Microcine, integrada por films "que marcaron hitos en la historia del cine contemporáneo" y confeccionada por un especialista, contó con escaso público que a veces no excedía "el número de los dedos de una mano" y otras veces hubo que suspender las funciones por falta de espectadores.

En el mismo boletín se observa el porqué de semejante resultado: el 12 de enero en el Microcine se anuncia la película **El ladrón de besos** (Francia, Dur. 90 min.) sin especificar director ni elenco, salvo un breve comentario que dice "Más aventuras de Antoine Doinel, Alter ego de Francois Truffaut" (sic). Había que suponer que se trataba

de **Baisers volés** (1968. de François Truffaut con Jean-Pierre Léaud). que en Uruguay se llamó **La hora del amor**, pero quién sabe. Si se hubiese querido traducir el título literalmente debió ponerse **Besos robados**. Pero toda la programación del Microcine carecía de información rigurosa como por ejemplo **Paraíso** (martes 16 a domingo 21 de agosto), que solamente decía que duraba 90 minutos y agregaba como único comentario "Chispeante comedia". Durante 1989 eran más los días de "descanso" que los de actividad, y así el Microcine murió definitivamente.

En el N° 8 de "Imagen" (junio/julio de 1988) se encara un tema que venía siendo objeto de comentarios: la proyección. Se informa que Cine Universitario tiene "en sus tres salas equipos para la reproducción de videocassettes, un proyector de video, un televisor de 27 pulgadas, un monitor de 12 pulgadas, cuatro proyectores de 35 mm, dos proyectores de 16 mm, un proyector de diapositivas, dos amplificadores, dos grabadores de audio a cassette, un tocadiscos, varias consolas de controles y esporádicamente se utilizan proyectores de 8 y Super 8 mm, amplificación con micrófonos inalámbricos, etc.". Los cuatro operadores de la Sala Mayor (Carlos Tabó, Luis Vidal, Jorge Tabó y Luis García) son entrevistados para que respondan sobre las causas de algunas quejas de los socios acerca de la proyección, algo que siempre había sido un punto fuerte de la institución, y que ahora (con las salas comerciales en deplorable estado) debía resaltar más que nunca. Esos cuatro profesionales afirman que la cabina está sin terminar, al menos en un 30%, que el cambio automático de los proyectores no funciona y que el motor

de los carbones (que los mantiene siempre en posición para una correcta fuente de luz) no anda bien. Faltaba mantenimiento y el Hortson de 16 mm había sido modificado, cambiando la linterna de arco voltaico (de gran luminosidad) por una lámpara de menor potencia. Otro artículo en el N° 9 (julio/agosto de 1988) denuncia la delicada situación financiera ("C.U. en el C.T.I."), debida, según opinión del articulista a la "mala organización" y a la falta de una "administración eficiente".

La asamblea general del 29 de agosto de 1988 da cuenta de todos estos desacuerdos y comienza con una nota desconcertante: el presidente de la Mesa, Adolfo Gelsi, manifiesta sus dudas con respecto a la validez del acto, ya que figuraban 572 socios activos y en las últimas elecciones había más de 600, lo que atribuye a la falta de depuración del padrón. Argumenta que debido a eso "esta asamblea y las anteriores no son válidas". Semejante comienzo no auguraba precisamente paz y armonía, con críticas del propio Gelsi a la revista "Imagen" por "difamatoria", en referencia al N° 4 que traía un reportaje a Ricardo Romero donde se refería a la asamblea anterior (en cuya Mesa estaba Gelsi) como "totalmente digitada, donde no se dejaba hablar a nadie". El socio Juan Genta se refiere luego a la situación financiera "muy mala", porque se deben a la fecha N$ 3.700.000 (unos U$S 11.000) que de no ser abonados antes de fin de año se convertirán en N$ 8 millones. Alude a que el número de asociados "decrece continuamente" y que hay una "pirámide distorsionada de edades", con mayoría de gente que supera los 50 años. Señala que la "programación es muy mala" citando los "extremos in-

auditos" de la exhibicion de **Susana quiere y el Negro también** (lo que pasa a ser un dato histórico) y la mala calidad de la proyección y el sonido. Agrega que es "imposible entender que este 'galpón de lujo' haya podido costar la sideral suma de U$S 300.000, cuando por una suma equivalente se hubieran podido adquirir salas de primera categoría como el California, Princess Theatre o Liberty".

Ante ésta y otras acusaciones, con pedido incluso de que "una Comisión de Notables tome cartas en el asunto", se produjeron otras intervenciones que acusaban al Consejo Directivo de estar dividido por "odios entre sus integrantes" y por "existir enfermizas individualidades" transformadas en algo "pernicioso" porque se han "eternizado" en sus cargos y podrían estar "liquidando" a la institución. Un cuarto intermedio hasta el 3 de setiembre abre otras interrogantes sobre el verdadero costo de la nueva sede, que según el balance habría costado U$S 55.000. Si Cine Club del Uruguay puso U$S 50.000, ¿dónde estaban los otros U$S 295.000? Un socio aclara que ese dinero debe tomarse como "inversión y no como gasto". El tesorero Ponce de León y el directivo Arijón argumentan a favor de su gestión y finalmente la Memoria y Balance son aprobados por una ajustada mayoría. Durante todo el resto de 1988 y parte de 1989 la situación de enfrentamiento se mantuvo y se agudizó, lo que puede verse en las páginas de "Imagen", con una Comisión Directiva que no se reunía y una actividad cultural cada vez menos exigente. La asamblea general del 1° de setiembre de 1989 pondría punto final a una situación que se arrastraba desde

cuatro años atrás y que tenía que terminar para bien de la institución.

La concurrencia fue masiva y desde la Memoria y Balance Anual se proclamaba que las deudas se habían saldado y las únicas que subsistían era con el Banco de Previsión Social y por reclamos laborales. También se afirma que el "Multiplex" está totalmente pago y libre de todo gravamen, así como que varios de los actuales directivos dan por finalizada su actividad y agradecen la colaboración recibida de la masa social. En contrapartida, un informe de Sonia Cóppola de Lubián, integrante de la Comisión Fiscal, resulta comprometedor, ya que es el único informe en minoría con que se cuenta y no es favorable a aprobar la Memoria y Balance anual. Los directivos de la Lista 1 (Arístides Pisano, Omar de los Santos e Israel Frimer) presentan una nota recomendando no aprobar la Memoria y Balance anual porque "no reflejan la situación real de Cine Universitario", además de contener "irregularidades" e "incumplimientos estatutarios". Los socios opinan que las acusaciones no configuran "situaciones delictivas" ni implican "dolo", sino que se refieren "a la orientación de la institución". La Comisión Directiva no puede replicar las acusaciones y al no haber informe de la Comisión Fiscal la Memoria y Balance son rechazados por 37 votos contra 7 y 12 abstenciones. Es la primera vez en la historia de Cine Universitario que ocurre semejante cosa.

Las elecciones del 16 de setiembre no cuentan con la Lista 2, cuyos integrantes deciden retirarse definitivamente. La Lista 1 (llamada con toda intención "Reconstruc-

ción Cultural") triunfa por amplia mayoría frente a la Lista 24, que obtiene un solo cargo. El Consejo Directivo para 1989/1991 queda compuesto por Leopoldina Nóvoa, Arístides Pisano, Omar de los Santos, Israel Frimer, Remember Caprio, Juan Carlos Genta y Roberto Naya (todos por la Lista 1) y Susana Goday por la Lista 24. Continúa como delegado de la Universidad en el Consejo el Dr. Nelson Nicoliello. Ya el primer boletín mensual de la nueva Directiva (octubre/noviembre) refleja cambios en su diagramación y en su contenido (más prolijo e informativo), anunciando que los nuevos encargados de la programación serán Arístides Pisano, Ricardo Rolando y Jaime Francisco Botet. Rolando había sido encargado de esa tarea entre 1969 y 1975, mientras que Botet, fundador de la institución, siempre se había desempeñado como programador desde 1949 hasta 1969, además de directivo durante todo ese período y fundador y codirector de la mítica revista "Film". Por otra parte Caprio, De los Santos y Frimer venían de aquel grupo desplazado en 1975. Todos ellos eran socios activos con mucha antigüedad y conocían a la institución desde adentro.

Y como el 28 de diciembre de 1989 se conmemoraban además los 40 años de Cine Universitario no se hizo ninguna programación especial. Simplemente se quiso poner la sede en condiciones, por lo que el sábado 7 de octubre una docena de personas (entre directivos y funcionarios) se abocaron a ganar un amplio espacio en la planta superior, donde se amontonaban desde hace años muebles repletos de equipos y películas, trastos viejos y suciedad. Se aprovechó para inventariar y examinar el estado de fun-

cionamiento de valiosos equipos de proyección, filmación y video, durante siete horas de febril actividad. Había que arremangarse, porque los próximos años no serían fáciles para el ya venerable cineclub que no contaba nada más que con el aporte de sus socios y salía de una etapa conflictiva y con una masa social en constante disminución.

Capítulo XVII:

CON EL FUTURO A CUESTAS

La orientación de Cine Universitario, bajo las nuevas autoridades, intenta retomar aquellos viejos principios cineclubistas de expresión cultural a través de una línea de programación más exigente y con un boletín mensual más prolijo y documentado. Ocasionalmente, si el film lo exige, vuelve a entregarse el comentario con la ficha técnica completa, un requisito fundamental para diferenciar la mera proyección de una película de la tarea de difusión cultural específica de un cine club. Adaptándose a los nuevos tiempos, se forma una videoteca con muchos títulos valiosos que se ponen a disposición de los socios como en cualquier video club. Pero en 1989 muchas cosas habían cambiado. El Uruguay se acercaba a la década más pobre en materia cinematográfica de su historia. Cine Universitario había nacido en una época de bonanza económica donde el cine era el entretenimiento popular por excelen-

cia y la concurrencia de espectadores a las salas se acercaba a su pico histórico más numeroso. En 1949 se estrenaron 402 películas exhibidas en las 96 salas con las que contaba la ciudad, cuya población ascendía a 763.575 habitantes. Ese año se vendieron 15.387.784 entradas (los datos pertenecen a "Función completa, por favor" de Osvaldo Saratsola, Ed. Trilce, 2005).

Cuatro años después, se llega a la cifra más alta de entradas vendidas: 19.152.019, dentro de una población de 826.405 personas, 516 estrenos y 105 salas de exhibición. En 1955, año en que Cine Universitario inauguraba su salita de la calle Andes, las cifras se mantenían estables: 17.417.584 entradas vendidas, 585 estrenos y 104 salas. Para 1964, fecha del traslado a Soriano 1227, ya se observa un alarmante descenso: 9.154.665 entradas (casi la mitad de nueve años antes), las salas habían descendido asimismo a 81 y los estrenos a 356. Durante los años siguientes, el número de entradas siguió bajando gradualmente, hasta llegar a 3.005.058 en 1987, fecha del traslado a la sede actual de Canelones 1280. Apenas una tercera parte de las cifras de 1964, aunque la población había aumentado a 1.300.000 habitantes, pero las salas de cine eran solamente 54 y los estrenos 347. Varios fenómenos habían concurrido para explicar estos cambios. El de 1964 se justifica porque había cuatro canales de televisión funcionando en Montevideo y en 1987 estaba en pleno crecimiento la industria del videocassette, por lo que la gente había dejado de pagar entradas al cine para alquilar una película en el video club del barrio y verla cómodamente en su casa. Esa costumbre no tendría vuelta atrás.

En los años '90 vendrían otros elementos que ahuyentarían la poca gente que seguía yendo al cine. Las salas de barrio desaparecieron, pero las de estreno (mayormente en el Centro) estaban en pésimas condiciones, principalmente las de la empresa Censa, que en 1953 había construido la sala más grande de Montevideo, en 18 de Julio y Magallanes, con 2.700 localidades. Ahora cerraba esa sala, y poco a poco seguiría cerrando las otras (California, Ambassador, Luxor) hasta que a fines de la década solamente quedaban funcionando el Metro, el Trocadero, el Plaza, el Central y el Libertad, con muy escasa concurrencia, habiéndose trasladado la operativa principal del negocio cinematográfico a Pocitos y Carrasco. Mientras crecían los videoclubes como hongos, los cines grandes colocaban carteles de "Esta sala carece de calefacción" o "Esta sala carece de refrigeración", que era lo mismo que poner "No entre", una política suicida bastante incomprensible que iba acompañada por otras muestras de decadencia: proyecciones penumbrosas, defectuosa amplificación sonora, butacas destartaladas, gabinetes higiénicos malolientes, paredes descascaradas y oscuridades varias para disimular cortinas raídas y suciedad general. Fue así que en 1992 no se supera el millón de entradas vendidas y en 1993 apenas se logra hacerlo merced a que hubo una serie de estrenos atractivos (**¡Viven!, Tango feroz, Jurassic Park**, todos en el Plaza) y que las salas sobrevivientes mejoraron el sonido con equipos Dolby (o imitaciones) y algunas hasta prendieron el aire acondicionado.

Pero en 1994 se tocó fondo, con una paupérrima venta de 794.992 entradas, público que recién se iría recuperan-

do progresivamente con la inauguración de los microcines en los grandes shoppings (MovieCenter Montevideo, Portones y Punta Carretas), el surgimiento de multicines en el centro (Grupocine Ejido y Torre de los Profesionales) y los complejos Hoyts Alfabeta y Casablanca en Pocitos, cuyas proyecciones cuidaban la calidad de la imagen y sonido, amén del confort en butacas y aire acondicionado. En momentos en que decaía el negocio de los videoclubes por la crisis de los videocassettes VHS (caros y poco perdurables), Montevideo inició tardíamente la televisión por cable, que curiosamente no afectó el negocio cinematográfico que venía en ascenso pero sí decretó la defunción de los grandes videoclubes. Desde 1999 hasta la fecha, se verificó una estabilidad en el público cinematográfico, que bordea los 2.500.000 entradas en 48 salas de estreno, sin contar el circuito cultural.

Porque, ¿qué pasó en el circuito cultural? En 1971 se incendió el Estudio Auditorio del Sodre, privando a Montevideo de una sala importante con una programación constante y seleccionada. En 1975 Cinemateca Uruguaya comenzó su expansión, llegando en su momento a tener de seis a siete salas en funcionamiento, con una masa social que absorbió en parte la de Cine Universitario y Cine Club del Uruguay porque cumplía las mismas funciones culturales, tenía un similar esquema de programación (ciclos de realizadores, temáticos o estrenos exclusivos) y ofrecía un volumen de películas de calidad probada, aunque la forma de proyectarlas dejara mucho que desear. Lo cierto es que el aficionado al cine que acostumbraba pagar una cuota mensual a cambio de la prestación de ciertos servi-

cios encontró que la oferta de Cinemateca era muy atractiva, en número y en calidad. Si Cine Universitario había nacido en un momento de auge del negocio cinematográfico y ello no le impidió crecer ni multiplicar su masa social, la competencia de Cinemateca era ahora muy fuerte, porque utilizaba el mismo sistema con una agresiva política de expansión que procuraba precisamente captar a ese socio potencial. Y lo hizo, sin lugar a dudas.

A Cine Universitario le quedaba el intento de igualar semejante competencia con buenas películas y el rasgo diferencial de la calidad de su proyección, pero sus medios económicos eran cada vez más reducidos. La construcción dilatada del "Multiplex" fue minando poco a poco sus finanzas, porque la promesa de tres salas era tentadora, pero abandonar el Centro de Protección de Choferes era también un riesgo, porque no en balde Cinemateca ocupó el lugar (al que bautizó "La Linterna Mágica") prácticamente al día siguiente que Cine Universitario se fuera. ¿Cuántos socios prefirieron quedarse allí, amparados bajo el ala protectora de Cinemateca, en vez de correr la azarosa aventura de la sala propia? Se calcula que se perdieron mil socios en el traslado, lo que hace pensar si no hubiera sido más acertado conservar las dos salas como proponían los miembros de la Lista 1 en minoría en el Consejo Directivo. La hipótesis siempre es incierta, porque enfrentar una programación tan amplia con los escasos títulos de calidad estrenados en el año no auguraba nada promisorio.

La política de "estrenos recientes" inaugurada por la gente que tomó las riendas de la institución en 1976, si no

puede decirse que a la larga tuvo una justificación, al menos respondió a un ajuste con la realidad. Al no estar disponible el archivo de films de la Cinemateca por decisión unilateral de esa institución, solamente quedaban las películas de las distribuidoras comerciales. Con la decadencia del negocio (cada vez menos salas de estreno, desaparición de las salas de barrio y del interior), las distribuidoras locales se convirtieron en una filial de Buenos Aires, por lo que las copias de los estrenos quedaban muy poco tiempo en Uruguay y luego eran devueltas a la vecina orilla. O se exhibían en un plazo breve o no se exhibían nunca. Además, como a los pocos meses ya se editaban en videocassette, su explotación comercial quedaba reducida a cero. Esa es la razón por la cual debieron programarse todos los films valiosos (y únicamente esos) en un plazo bastante breve, lo que reducía su posibilidad de integrar ciclos orgánicos pero aseguraba que el socio los apreciara antes de su desaparición del mercado.

En cuanto a la realización cinematográfica, todo ha variado mucho a la vez que se ha simplificado en poco tiempo. Ya no es tan difícil y azaroso operar los equipos de filmación actuales: inmediatamente después de haber captado una imagen, ya puede observarse cómo ha quedado y corregir los defectos en una nueva toma a hacerse segundos después. Los problemas referentes a la sensibilidad y la temperatura de color de la emulsión ya no lo son tanto porque se pueden controlar automáticamente en la cámara. En la actualidad, la imagen se almacena electrónicamente en una memoria, en forma de signos, sin los problemas de un proceso posterior de revelado y co-

piado, engorroso e inseguro (nunca se sabía lo que podía pasar) que inquietaba permanentemente a todo el equipo de rodaje. En cuanto a la adquisición de conocimientos especializados (dirección, guión, fotografía, montaje, etc.) hay hoy universidades, escuelas, institutos públicos y privados donde uno puede prepararse específicamente en cualquiera de esos temas. No obstante, los problemas de producción y posproducción siguen existiendo, aunque al haberse desarrollado una tecnología eficaz, sencilla y completa para la toma de imágenes, los aspectos de producción se han reducido en la medida en que lo ha hecho aquella. Eso explica el actual auge del cine nacional.

De cualquier manera, la realización de películas ya no constituye una prioridad para Cine Universitario, cuya actividad cultural se enfoca primordialmente sobre la exhibición, aunque dentro de ésta siempre caben otras perspectivas. Es así como la institución, dentro de sus posibilidades, se volcó a abrir sus puertas a otras manifestaciones artísticas (ópera, ballet) que aunque no pudieran considerarse estrictamente como obras cinematográficas, poseían el valor documental de registrar en soporte fílmico una performance memorable que valía la pena conocer. Las nuevas técnicas adoptadas por el cine, y que la institución incorporó en su debido tiempo y forma, permitieron la difusión de ese material. Del mismo modo se organizaron muestras de cine joven, de cine fantástico, y se apoyó el cine nacional ofreciendo algunos títulos en carácter de estreno, lo que acercó a mucha gente joven a la institución con ganas de ver algo diferente.

En 1996, la Fundación Lolita Rubial le otorgó el Premio

Morosoli a Cine Universitario y en 2007 el Ministerio de Educación y Cultura, ante una solicitud de la propia institución, declara "de Interés Nacional el Patrimonio Cultural de Cine Universitario del Uruguay", reconocimiento merecido y justamente reclamado. Durante toda su existencia, la institución se sostuvo económicamente con recursos propios, sin recibir apoyo estatal de ningún tipo. Su nombre "Universitario" no implica más que tener en su Consejo Directivo a un delegado de la Universidad y que su presidente honorario sea el propio rector universitario. El ministro Jorge Brovetto, que firmó el decreto, se sorprendió alegremente al saberlo, porque cuando fue rector no se había enterado de esa "investidura".

Entre otras notas gratas que ocurrieron en estos últimos años, se cuenta la donación en enero de 2003 de un valioso inmueble con frente a Bulevar Artigas por parte de un antiguo socio, don Antonio Pernas, que lo legó en herencia al fallecer "en reconocimiento por los gratos momentos vividos" en Cine Universitario. El producto de la venta de esa casa permitió efectuar sustanciales mejoras técnicas y de confort en las dos salas de exhibición, y una placa en el hall de entrada recuerda ese gesto. Otros socios vitalicios han hecho a su vez donaciones que, según el directivo actual Arístides Pisano, integran un fondo que servirá para cambiar las viejas butacas de la sala principal, que datan de la sede de la calle Andes inaugurada en 1955. Como la cuestión es actualizarse e incorporar los últimos adelantos técnicos, ya no era posible seguir funcionando con las antiguas linternas de arco voltaico cuyos carbones eran cada vez más caros y comenzaban a

escasear. Los proyectores fueron renovados con potentes lámparas de xenon y el equipo sonoro se adaptó asimismo al sistema estéreo, permitiendo una mayor calidad de audio. También la videoteca fue accediendo a nuevos títulos en DVD que han ido sustituyendo paulatinamente a los de soporte en VHS, a la vez que se han modernizado los equipos de video con que cuenta la institución.

Los ingresos mensuales se han visto favorecidos a su vez por los aportes del sistema de Socio Espectacular, pero parece oportuno dejar asentados los datos de la última Memoria y Balance Anual (30 de junio de 2009) para ilustrar el estado actual de la institución. Durante el ejercicio anual culminado en esa fecha se realizaron 1.664 funciones, incluidas 15 dedicadas a ópera y ballet. De 205 estrenos comerciales en Montevideo, Cine Universitario seleccionó y exhibió 98. Se proyectaron 425 films que atrajeron a una masa de 57.683 espectadores (41.787 en la sala principal y 15.896 en la menor). Según las autoridades actuales, Cine Universitario cuenta (entre socios suscriptores, anuales y vitalicios) con cerca de 2.000 afiliados. Así es como ahora se encara el futuro, mientras la institución se apresta a cumplir los sesenta años el 28 de diciembre de 2009.

Es una larga historia, con luces y sombras, con más aciertos que errores, con los mismos directivos que en forma honoraria se van transmitiendo la misión de asumir una tarea cultural sólo (y nada menos que) por amor al cine. La Sala Mayor se bautizó **Lumière**, en homenaje a aquellos hermanos que, también un 28 de diciembre, creyeron que el cine era algo más que un espectáculo de feria y

decidieron convertirlo en un espectáculo de masas. Y la Sala Menor, que en un principio albergó al viejo y prestigioso Cine Club del Uruguay, pasó a llamarse **Chaplin**, en memoria de aquel genio del humor que supo elevar la comedia a la categoría de arte. Cine Universitario fue un referente ineludible de la vida cultural montevideana durante al menos tres décadas. Luego sufrió un eclipse que coincidió con épocas sombrías del país, donde quedó aislado y perdió la gravitación que había sabido ganarse con una actividad cultural intensa y reconocida. Si ya no es lo que era antes es porque tampoco Uruguay se parece mucho a aquel país optimista y pujante de hace sesenta años. Pero Cine Universitario siempre ha sido un testigo de su tiempo, y como tal sigue vivo y se adapta a la época que le toque vivir, porque lo que se haga en el presente será la base de su futuro, y ello está apoyado en sesenta años de una historia que vale siempre la pena recordar. Por amor al cine, nada más ni nada menos.

Agradecimientos: Cecilia Pérez, Dr. Alfredo Castro Navarro, Dr. Manfredo Cikato, Dr. Omar de los Santos, Héctor Sosa, Juan Carlos Rodríguez Castro, Ricardo Rolando, Betty Castro, Álvaro Sanjurjo Toucon, la Comisión Directiva y el personal de Cine Universitario del Uruguay.

Fuentes consultadas: Libros de actas de asamblea, boletines mensuales y folletos publicados por Cine Universitario del Uruguay. Revistas "Film" y "Nuevo Film". Folleto y cronología especial de los 20 años de Cine Universitario por Jaime Francisco Botet (1970). "Algo para recordar: la verdadera historia de Cine Club del Uruguay" por Eugenio Hintz (Ed. De la Plaza, 1998).

Carlos Scavino (1939) fue directivo de Cine Universitario con cargo de tesorero entre 1959 y 1963 y posteriormente fue designado delegado de la Universidad ante el Consejo Administrativo en 1971. Se desempeñó como reportero gráfico e iluminador en teatros de Uruguay, España y Venezuela. Estudió cinematografía en la Escuela Nacional (París), realizó montaje de documentales y noticieros participando además en varios audiovisuales. En Madrid fue traductor para El País, Cinco Días, y escribió artículos para El Semanal y Teatra. Colaboró con El País Cultural de Montevideo, donde también publicó un par de cuentos.

POR AMOR AL CINE

La historia de Cine Universitario puede parecer un tema para especialistas, para gente amante del cine y nada más. Sin embargo, salvo algunos preciosismos propios del tema, a través de ella se ofrece el panorama de toda una época del Uruguay y lo que había que hacer si alguien mostraba una inquietud especial, se interesaba por algo en particular o simplemente quería poner en marcha un proyecto nuevo. Porque la historia que se cuenta guarda un paralelo con lo que ocurría también en el nivel político y social, se inscribe en él y nunca le es ajeno. No es entonces una historia de buenos y malos ni de unos contra otros, sino simplemente de unos cuantos que actuaron bien y otros pocos que no tanto.

Este libro está dirigido principalmente a todos aquellos que alguna vez sintieron que el cine era algo más que un mero entretenimiento. Que era algo para ver y disfrutar pero también una ventana al mundo, a otras culturas, a diferentes formas de expresión que era bueno entender y difundir. También está dedicado a todos aquellos que en otras épocas del Uruguay trabajaban por amor al arte, sin fines mezquinos ni intereses personales, para que mucha gente pudiera participar de una actividad cultural que les entusiasmaba. A ellos entonces, el emocionado recuerdo y el cálido homenaje contenido en estas páginas.

Jaime E. Costa **Carlos Scavino**